

А. Соловцов

# Николай Андреевич Римский-Корсаков

„Музыка“

А. Соловцов

# Николай Андреевич Римский-Корсаков



*Классики*
*мировой*
*музыкальной*
*культуры*

А. Соловцов

# Николай Андреевич Римский-Корсаков

Очерк жизни и творчества

Москва
„Музыка“
1984

78И
С60

**Соловцов А.**

С60 Н. А. Римский-Корсаков: Монография. — 3-е перераб. изд. — М.: Музыка, 1984. — 400 с., ил., нот. — (Классики мировой музыкальной культуры).

Книга посвящена жизни и творчеству русского композитора-классика. Второе издание вышло в 1969 г.
Для музыкантов и любителей музыки.

**С $\frac{4905000000—374}{026(01)—84}$ 28 — 84**

**ББК 49.5**
**78И**

## Глава первая

# Тихвин. В морском корпусе

В небольшом городке Тихвине, Новгородской области, сохранился поместительный одноэтажный дом с мезонином, живописно расположенный на самом берегу реки Тихвинки. В этом доме, ныне превращенном в мемориальный музей, 6 марта* 1844 года родился Николай Андреевич Римский-Корсаков. В Тихвине прошли и первые годы детства великого русского композитора.

Андрей Петрович Римский-Корсаков, отец композитора, как и многие его сверстники из дворянских семей, образование получил во французском пансионе. Учился он и в Горном институте, впрочем, это учебное заведение не закончил. Семнадцатилетним юношей, в 1801 году, он поступил на службу в Иностранную коллегию, затем служил в Министерстве юстиции, в Министерстве внутренних дел, дойдя до сравнительно высоких должностей (начальника отделения, чиновника особых поручений). В конце двадцатых годов А. П. Римский-Корсаков — сначала вице-губернатор Новгородской губернии, потом — директор отделения Коммерческого банка. С 1831 по 1835 год — гражданский губернатор Волынской губернии. Затем, до конца жизни, живет на покое в Тихвине.

Бегло ознакомившись с этапами деятельности отца композитора, можно прийти к выводу, что он не выделялся из среды многочисленных чиновников, успешно продвигавшихся с помощью дворянского происхождения и связей по

* Даты в настоящей книге приводятся по старому стилю.

служебной лестнице. Однако вывод этот был бы ошибочным, в чем убеждает прежде всего более близкое знакомство с последними годами его службы.

С поста новгородского вице-губернатора А. П. Римский-Корсаков был удален, так как, пытаясь бороться с безответственным отношением местных помещиков к состоянию проезжих дорог, сообщил об этом в Министерство внутренних дел.

«На меня была послана жалоба в Петербург с особой депутацией на оклеветание дворянства, и меня, без удостоверения в неправильности мнения, удалили от должности вице-губернатора»[1].

Столкновение с новгородским дворянством окончилось не в пользу А. П. Римского-Корсакова, но все же не оборвало его служебной карьеры. Несколькими годами позже, занимая должность волынского губернатора, А. П. Римский-Корсаков совершил уже непростительные, с точки зрения императора Николая I, поступки. В письме гр. Блудова гр. Левашеву, киевскому генерал-губернатору и прямому начальнику А. П. Римского-Корсакова, мы читаем: «Его величеству благоугодно было снова обратить внимание свое и разговор на волынского гражданского губернатора действительного статского советника Римского-Корсакова и повелеть по особенным причинам, которые вполне известны Вашему сиятельству, уволить его от настоящей должности»[2].

Дело в том, что в Волынской губернии находилось немало поляков — и постоянно живущих, и высланных под надзор властей. А. П. Римский-Корсаков был назначен волынским губернатором непосредственно после подавления польского восстания. Ни по воззрениям, ни по характеру он не был человеком революционного склада; не от вмешательства в государственное устройство и в общественные отношения ждал он улучшения жизни, а от нравственного самоусовершенствования (именно это побудило его в свое время войти в одну из масонских лож). Конечно, он хорошо знал, что требуется от губернаторов западных губерний, но притеснять поляков не считал возможным. Показательны воспоминания одного из высланных в Житомир (губернский город Волыни) поляков — Н. Олизара. Со страхом ожидал он встречи с начальником губернии — и был поражен внимательным и предупредительным отношением А. П. Римского-Корсакова[3]. Вот это отношение к полякам и было, по-видимому, той «особенной причиной»,



А. Н. Римский-Корсаков, отец композитора

которая положила конец служебной карьере отца композитора. Возможно, что отстранение А. П. Римского-Корсакова от должности губернатора было связано и с его отношением к декабристам.

Нет оснований говорить о каких-либо связях А. П. Римского-Корсакова с декабристским движением. Но сохранились сведения о сочувственном отношении его к декабристам, с которыми он встречался после 1825 года. В записках декабриста И. Д. Якушкина есть упоминание о встрече с А. П. Римским-Корсаковым: «В Ладоге... вошел в нашу комнату человек очень порядочной наружности: фельдъегерь хотел было не пустить его к нам... Беседа с Корсаковым была для нас очень приятна и любопытна. Он сообщил нам некоторое известие о том, что делалось в Петербурге, и изве-

стил нас также о приезде Муравьева и Бестужева, с которыми он виделся и которых снабдил деньгами»[4].

О встрече с М. И. Муравьевым-Апостолом и А. А. Бестужевым-Марлинским говорится и в воспоминаниях М. И. Муравьева-Апостола: «На Тихвинской станции ждал нас Корсаков (масон). Он упросил меня принять в виде ссуды 600 р. на путевые издержки. Живое соболезнование его о постигшей нас участи глубоко тронуло меня, я чувствовал, что отказом я бы его оскорбил, к тому же ни я, ни мой спутник Бестужев не имели с собой вовсе денег. Оказанную нам тогда услугу свято храню в памяти по сию пору. Таких добрых людей немного, о них с радостью вспоминаем»[5].

Не только доброту проявил в данном случае А. П. Римский-Корсаков, но и гражданское мужество.

С наибольшей ясностью облик А. П. Римского-Корсакова обрисован в немногих строках воспоминаний Н. А. Римского-Корсакова — «Летописи моей музыкальной жизни». «Отец мой скончался 78 лет (в 1862 году. — *А. С.*) ⟨...⟩ Отказавшись от масонства, к которому принадлежал в александровские времена, он оставался чрезвычайно религиозным... Религиозность его была в высшей степени чистая, без малейшего оттенка ханжества ⟨...⟩ Человек он был чрезвычайно кроткий и правдивый. Унаследовав от деда моего некоторое состояние, а впоследствии по смерти первой жены своей (урожденной княжны Мещерской) получив хорошее подмосковное имение, он, в конце концов, очутился без состояния по милости обиравших его друзей ⟨...⟩ Выйдя в отставку, он поселился в Тихвине с матерью моей и дядей Петром Петровичем... получая небольшую пенсию. Будучи по принципам противником крепостного права, он, на моей памяти, отпускал одного за другим оставшихся своих дворовых и наконец освободил всех ⟨...⟩ Проживая на покое в Тихвине, отец был весьма уважаем тихвинским обществом, часто многим давая советы и разрешая споры и недоразумения»[6].

Некоторые черты натуры Н. А. Римского-Корсакова — прежде всего высокая принципиальность, неспособность к компромиссам — сложились, вероятно, не без влияния отца.

О матери композитора, Софье Васильевне, А. Н. Римский-Корсаков пишет: «Воспитание она получила, по тогдашним понятиям, хорошее. Она отлично владела французским языком, умела играть на рояле и, видимо, в юности усвоила все, что полагалось на долю барышни в богатой семье александровского времени»[7]. По-видимому,



С. В. Римская-Корсакова, мать композитора

С. В. Римская-Корсакова не выделялась сколько-нибудь значительно из среды женщин ее круга и времени.

Немаловажна в жизни Н. А. Римского-Корсакова роль его старшего брата Воина Андреевича. Это был даровитый и широко образованный морской офицер, видный педагог и автор ряда трудов по военно-морским вопросам. В. А. Римский-Корсаков внес существенный вклад в изучение родной страны как один из первых исследователей Амура.

Разница в возрасте (двадцать два года) исключала возможность равноправной дружбы между братьями. Для Николая Андреевича старший брат был не товарищем, а скорее руководителем (после смерти А. П. Римского-Корсакова), заменившим отца.

Жизнь в Тихвине, полугородская, полудеревенская, несо-

мненно, оставила след в творческом сознании Римского-Корсакова. «Тихвинский дом, — пишет В. Н. Римский-Корсаков, — окруженный небольшим, но уютным садом с множеством цветущих кустарников — сирени, жимолости, жасмина, был, в сущности, маленькой усадьбой»[8]. И в самом городе и, конечно, за его пределами Римский-Корсаков соприкасался с поэтичной северной природой, которая, как мы увидим, получила глубокое и своеобразное отражение в его творчестве. И городские тихвинские впечатления так или иначе отразились в творчестве Римского-Корсакова. «Остатки древностей в виде многочисленных стенных башен и отдельных частей других церковных строений, следы архаической росписи стен, темные лики икон, блеск драгоценностей, традиционное истовое монастырское пение, долгие службы, крестные ходы в воспоминание разных событий, колокольные звоны, множество поэтических и возбуждающих воображение легенд... все это... должно было внедриться в сознание ребенка»[9].

Музыку в Тихвине приходилось слышать не очень часто. Отец Римского-Корсакова «играл по слуху довольно порядочно, хотя и не особенно бегло. В репертуаре его были некоторые мотивы из опер его времени»[10].

Случалось слышать и других тихвинских пианистов-любителей; репертуар их был, впрочем, весьма ограничен, а исполнение не поднималось выше уровня провинциального дилетанства.

Римский-Корсаков любил слушать пение в мужском монастыре; нравились ему некоторые хоры Бортнянского. «Наибольшее наслаждение», по собственным словам, доставляли ему найденные среди домашних нот отрывки из «Ивана Сусанина». Любил Римский-Корсаков и старинные русские песни; в народном исполнении он их слышал, правда, редко, но дома они пелись часто — дядей (братом отца) и матерью. Много лет спустя Римский-Корсаков включил некоторые из них в свой сборник народных русских песен. И еще одно впечатление детства воскресло впоследствии в творчестве Римского-Корсакова: «...Мне случалось ежегодно видеть проводы масленицы с поездом и чучелом»[11]. Нет сомнения, что есть прямая связь между этим воспоминанием детства и замечательной сценой «Проводы масленицы» в «Снегурочке».

Музыкальная одаренность Римского-Корсакова проявилась очень рано. «Еще мне не было двух лет, как я уже хорошо различал все мелодии, которые мне пела мать; затем

трех или четырех лет я отлично бил в игрушечный барабан в такт, когда отец играл на фортепиано. Отец часто нарочно внезапно менял темп и ритм, и я сейчас же за ним следовал. Вскоре потом я стал очень верно напевать все, что играл отец, и часто певал с ним вместе; затем и сам начал подбирать на фортепиано слышанные от него пьесы с гармонией...»[12]

Регулярные занятия музыкой (фортепианной игрой) начались в шестилетнем возрасте. Местные преподавательницы не смогли дать Римскому-Корсакову хорошей школы и не сумели по-настоящему заинтересовать его.

К последним годам тихвинской жизни относятся первые попытки сочинять музыку (тайком от учительниц). Римский-Корсаков пишет фортепианные пьесы и даже вокальный дуэт с сопровождением фортепиано. К сожалению, эти детские опыты не сохранились, и мы не можем судить, насколько справедлив был к себе Римский-Корсаков, когда он говорил, вспоминая годы детства: «...ради игры, ради обезьянничанья, совершенно в том же роде, как я складывал и разбирал часы, я пробовал иной раз сочинять музыку и писать ноты»[13].

Гораздо сильнее, чем музыка, будущего композитора влекло море. Живя в Тихвине, Римский-Корсаков не мог видеть моря, но в спокойную, однообразную тихвинскую жизнь как крупные события входили письма В. А. Римского-Корсакова* из-за границы. Особенно сильное впечатление они производили на младшего брата. В детских играх он охотно изображал мореплавателя, долгими часами строил модель военного корабля, и, конечно, имея перед глазами пример брата и дяди-адмирала**, мечтал о военно-морской службе. Его письма к брату заполнены просьбами разъяснить значение различных морских терминов, рассказать об устройстве корабля.

Поток детских вопросов, которыми Римский-Корсаков забрасывает старшего брата, говорит не только о его горячем увлечении морем, но свидетельствует также о той пытливости, которая была коренным свойством Римского-Корсакова и без которой не может быть достижений ни в науке, ни в искусстве, ни в каком-либо ином творческом труде.

---

* В. А. Римский-Корсаков командовал в начале пятидесятых годов шхуной «Восток».

** Н. П. Римский-Корсаков был морским офицером, одно время — начальником Морского корпуса.

Мечты Римского-Корсакова о мореплавании радовали его родителей. Они надеялись, что младший сын последует примеру старшего, а также дяди и станет хорошим морским офицером. Ни редкостная музыкальная память, ни превосходный слух, ни проявившаяся уже творческая активность не заставили родителей Римского-Корсакова подумать о серьезном развитии его музыкального дара. На музыкальные занятия Римского-Корсакова и отец и мать его смотрели лишь как на дополнение к общему образованию. И сам он разделял мнение родителей.

В конце июля 1856 года, двенадцатилетним подростком, Римский-Корсаков покинул Тихвин. Отец отвез его в Петербург и поместил в Морской корпус — учебное заведение, готовившее офицеров военно-морского флота. С этого момента начинается новый этап жизни Н. А. Римского-Корсакова.

Хотя Римский-Корсаков с полной охотой поступил в Морской кадетский корпус, однако ни в письмах, ни в воспоминаниях его, относящихся к годам обучения в корпусе, незаметно увлечения военно-морским делом. Постепенно для Римского-Корсакова становилось ясным, что к военно-морской службе, казавшейся ему столь заманчивой в Тихвине, у него нет ни серьезного интереса, ни соответствующих данных.

Римского-Корсакова отталкивали и корпусные нравы. В мемуарной литературе не раз писалось о малопривлекательном быте казенных учебных заведений. Военно-морское училище не было исключением. За плохие отметки воспитанников секли. Новичков и слабосильных притесняли и оскорбляли старшие и более сильные воспитанники.

Корпусная атмосфера отнюдь не способствовала интеллектуальному развитию учащихся. «Товарищеский кружок нельзя было назвать интеллигентным... Это был вполне кадетский дух, унаследованный от николаевских времен и не успевший обновиться... Как мало соответствовала эта среда художественным стремлениям и как чахло произрастали в ней мало-мальски художественные натуры... И я произрастал в этой сфере чахло и вяло в смысле общего художественно-поэтического и умственного развития»[14].

По письмам Римского-Корсакова легко увидеть, как горячо мечтал он о возвращении из корпуса на каникулярное время домой. Помимо естественного желания увидеться с родными, его влечет в Тихвин любимая им с детских лет природа.

«...Я воображаю то время, когда приеду в Тихвин, первую радость прогулок на Тверской шлюз, на Латонин завод, к Заболотью, в лес за Красный луг... Скорей бы попасть туда. Когда вы будете ко мне писать, то более всего описывайте садов и вообще растительности, насекомых и прочее»[15].

Первое время после переезда в Петербург музыка занимает незначительное место в кругу интересов Римского-Корсакова. Однако нетрудно проследить, как медленно, но верно она завоевывает первенствующее положение в его интеллектуальной жизни.

Продолжаются, хотя и без серьезного интереса, занятия фортепианной игрой. По воскресеньям Римский-Корсаков берет уроки у некоего Улиха, виолончелиста Александринского театра и весьма посредственного пианиста. Улих не много мог дать своему ученику, но занятия с ним не прошли все же бесследно: подвинулась техника, появился опыт игры в четыре руки и в ансамблях (Улих приводил к Римскому-Корсакову своих товарищей, валторниста и скрипача, для исполнения бетховенских сонат и сам играл с ним виолончельные сонаты). Однако серьезное влечение к музыке родилось не из этих занятий.

Не слишком часто, но все же удавалось Римскому-Корсакову посещать спектакли обеих выступавших в Петербурге оперных трупп — русской и итальянской. Одно из его первых сильных впечатлений — «Лючия ди Ламмермур» Доницетти.

В четырнадцатилетнем возрасте Римский-Корсаков впервые услышал «Ивана Сусанина». Опера эта привела его в совершенный восторг[16]. С «Русланом и Людмилой» он впервые познакомился, проигрывая случайно попавшиеся у знакомых фрагменты великого творения Михаила Ивановича Глинки.

Опера совершенно по-иному воспринималась Римским-Корсаковым, чем фортепианная музыка. «Ты не поверишь, как я люблю разбирать оперы, а, напротив того, фортепианные пьесы не люблю играть. Мне кажется, они такие скучные, сухие, а оперу играя, воображаешь, что сидишь в театре, слушаешь или даже сам играешь или поешь, воображаешь декорации, одним словом, — это ужасно весело» (из писем к родным)[17]. В этом восторженном детском отзыве уже сказывается тяготение к музыкально-драматическому жанру, занявшему впоследствии первое место в творчестве Римского-Корсакова.

В тогдашнем Петербурге симфоническую музыку услышать было труднее, чем оперу: симфонические концерты давались сравнительно редко. Римский-Корсаков посещал их, когда находилось время.

Все эти художественные впечатления хотя и не сразу, но решительным образом изменили отношение юного кадета к музыкальному искусству. Особо важная роль здесь принадлежит именно опере: «Оперы сделали то, что я музыку люблю так, что нельзя больше любить»[18]. Сам Римский-Корсаков говорит об этом периоде своей жизни: «Я был 16-летний ребенок, страстно любивший музыку и игравший в нее. ...Никто меня ничему тогда не выучил, никто не направил; а было бы так просто это сделать, если б был такой человек!»[19]

Понятна горечь этих строк, понятно сожаление о годах отрочества, не использованных для серьезной профессиональной подготовки. В словах Римского-Корсакова слышится и законный упрек близким людям, которые не помогли талантливому юноше определить свое призвание. Но все-таки Римский-Корсаков несправедлив к самому себе. Присмотримся повнимательнее к его «игре в музыку».

Ценное для биографии Римского-Корсакова свидетельство приводит Б. В. Асафьев: «Один из товарищей Н. А. по корпусу, Михаил Миронович Мартьянов, рассказывал мне о том, с какой охотой и воодушевлением Римский-Корсаков сообщал о своих музыкальных впечатлениях при возвращении из отпусков (имеются в виду отпуска на праздничные дни. — *А. С.*). Он наизусть напевал большие фрагменты, изображал исполнителей, свободно разбираясь в музыкальном механизме спектакля. Он критиковал дирижеров, делился мыслями о певцах, увлекательно повествовал об особенностях музыки и ее конструкции, еще не зная систематически теории»[20].

Среди ближайших знакомых Римского-Корсакова (друзья В. А. Римского-Корсакова и их окружение) — страстные поклонники итальянской оперы, признававшие, правда, «Ивана Сусанина», но видевшие в «Руслане» лишь «ученую музыку». Этим мнениям взрослых людей, любивших и хорошо знавших оперный театр, пятнадцати-шестнадцатилетний мальчик «считал долгом» верить; тем не менее всем операм он предпочитал «Ивана Сусанина» и «Руслана». Сообщая матери о покупке ряда сочинений Глинки, Римский-Корсаков пишет: «Мне хочется собрать все эти сочинения его вместе, потому что это наравне с Бетховеном и

Моцартом; они всегда будут бессмертны... хотя, к несчастью, он так мало оценен и понят...»[21]

Из симфонических сочинений наибольшее впечатление произвели на Римского-Корсакова две симфонии (вторая и шестая) Бетховена, «Сон в летнюю ночь» Мендельсона и «Арагонская хота» Глинки («ослепившая» будущего автора «Испанского каприччио»). В музыкальных симпатиях юного Римского-Корсакова мы видим совсем не дилетантскую серьезность и самостоятельность художественных вкусов.

И в своих музыкальных занятиях Римский-Корсаков отнюдь не рядовой дилетант, поигрывающий на фортепиано салонные пьесы или, в лучшем случае, пытающийся сочинить романс на слова модного стихотворения. Он управляет хором товарищей, изучает клавиры глинкинских опер и даже начинает оркестровать антракты из «Ивана Сусанина»; видя, что дело не идет, отправляется в музыкальный магазин и там просматривает (и не один раз) партитуру оперы. Это уже не любительское музицирование, а первые шаги к профессиональному соприкосновению с искусством.

Сделать следующий шаг помог Римскому-Корсакову новый преподаватель по фортепианной игре Ф. А. Канилле. Имя этого скромного музыканта следует вспомнить с благодарностью. Канилле первый если не определил масштаб дарования Римского-Корсакова, то, во всяком случае, угадал его призвание. В пятидесятые и шестидесятые годы Канилле пользовался в Петербурге репутацией отличного пианиста, хотя в концертах он играл не часто.

Впервые музыкальное воспитание Римского-Корсакова оказалось в руках квалифицированного профессионального музыканта. В сентябре 1859 года Римский-Корсаков стал брать уроки у Канилле, который, надо думать, был действительно очень хорошим преподавателем фортепианной игры. Однако в занятиях с Римским-Корсаковым он уделял сравнительно небольшое внимание фортепиано. Впрочем, он расширил репертуар своего ученика: Римский-Корсаков выучил с Канилле несколько пьес Шумана и Шопена, тогда как раньше играл Вебера, Мендельсона, сонаты Бетховена (для фортепиано со скрипкой, с виолончелью и с валторной) и несложные фантазии на темы из популярных опер.

Канилле, видимо, понимал, что не в сфере музыкального исполнительства суждено выдвинуться его ученику, и потому в занятиях с Римским-Корсаковым заботился прежде всего о расширении его музыкального кругозора. «Канилле открыл мне глаза на многое. С каким восхищением я от

него услыхал, что „Руслан" действительно *лучшая опера* в мире, что Глинка — величайший гений. Я до сих пор это предчувствовал, — теперь я это услыхал от *настоящего* музыканта ⟨...⟩ Он же познакомил меня с увертюрой к „Королю Лиру" Балакирева, и я возымел величайшее уважение и благоговение к имени Балакирева, которое услыхал впервые»[22].

Еще важнее, что именно под влиянием Канилле Римский-Корсаков вернулся к сочинению. Попытки сочинять, правда, не прекращались после переезда в Петербург, но выражались преимущественно в том, что Римский-Корсаков «по целым часам просиживал за роялем не в упражнении и в изучении, а просто бродя от одного мотива к другому»[23]. Теперь, под воздействием Канилле, на смену этим импровизациям пришли более серьезные композиторские опыты. «Узнав о моей страсти к музыке, он (Канилле. — *А. С.*) навел меня на мысль заняться сочинением; задал мне написать allegro сонаты по форме бетховенской 1-й сонаты f-moll; задавал писать вариации на какую-то тему, имея для образца глинкинские вариации на „Среди долины ровныя"; давал мне хоральные мелодии для гармонизации ⟨...⟩ В ноктюрне (b-moll) я выдумал какую-то даже красивую гармоническую последовательность. Сочинил я также похоронный марш в d-moll, скерцо c-moll в 4 руки и нечто вроде начала симфонии в es-moll»[24].

Систематические занятия Н. А. Римского-Корсакова с Канилле длились всего год. Осенью 1860 года В. А. Римский-Корсаков, видя, что юноша глубоко увлечен музыкой, и считая, что это увлечение мешает «основному» — обучению в корпусе, решил прекратить уроки брата у Канилле. Тем не менее по предложению Канилле Римский-Корсаков продолжал посещать его, хотя и не столь регулярно, как прежде. Встречи с Канилле проходили в беседах о музыке и в обсуждении тех сочинений, которые писал Римский-Корсаков. Канилле понимал, что изумительный талант его ученика требовал иного, более компетентного руководства. Именно ему Римский-Корсаков обязан знакомством с Балакиревым. Встреча с Балакиревым состоялась 26 ноября 1861 года. С этого времени занятия Римского-Корсакова с Канилле прекратились, но дружеские отношения между ними сохранились на четыре десятилетия, до конца жизни Канилле.

Глава вторая

## Балакирев. Морское плавание

Нетрудно понять чувства семнадцатилетнего дилетанта, страстно любившего музыку, мечтавшего о творческой деятельности и впервые встретившегося с группой молодых композиторов. «Я сразу погрузился в какой-то новый неведомый мне мир, очутившись среди настоящих, талантливых музыкантов, о которых я прежде только слышал»[1].

В кружок Балакирева (можно говорить уже о балакиревском кружке, хотя он и не стал еще «Могучей кучкой») входили тогда, помимо самого М. А. Балакирева, Ц. А. Кюи и М. П. Мусоргский. Непременным участником кружка был и В. В. Стасов.

При первой же встрече с Римским-Корсаковым Балакирев познакомился с некоторыми его произведениями и, очевидно, тотчас же понял, что в лице этого юноши в русскую культуру входит выдающийся художник. С этого времени Римский-Корсаков становится одним из балакиревских «питомцев».

Что же представлял собой Балакирев, какие черты его личности и художника сделали его тем центром, вокруг которого объединилась группа молодых талантливых композиторов? Отчетливый ответ на этот вопрос мы находим в «Летописи».

«Отличный пианист, превосходный чтец нот, прекрасный импровизатор, от природы одаренный чувством правильной гармонии и голосоведения, он обладал частью самородной, частью приобретенной путем практики на собственных попытках сочинительской техникой ⟨...⟩ Когда я или впослед-

ствии другие неопытные молодые люди играли ему свои сочинительские попытки, он мгновенно схватывал все недостатки формы, модуляции и т. п. и тотчас, садясь за фортепиано, импровизировал, показывая, как следует исправить или переделать сочинение ⟨...⟩ Ценя малейший признак таланта в другом, он не мог, однако, не чувствовать своей высоты над ним, и этот другой тоже чувствовал его превосходство над собою. Влияние его на окружающих было безгранично и похоже на какую-то магнетическую или спиритическую силу»[2].

Приведенные строки рисуют лучшие стороны молодого Балакирева — человека и музыканта. Эти строки объясняют и отношение Римского-Корсакова, только что вступившего в балакиревский кружок, к своему наставнику. «Если Балакирев любил меня, как сына и ученика, то я был просто влюблен в него. Талант его в моих глазах превосходил всякую границу возможного, а каждое его слово и суждение были для меня безусловной истиной»[3].

Непреложной истиной казались Римскому-Корсакову и мнения новых друзей — прежде всего Балакирева, Стасова и Кюи — о крупнейших западноевропейских композиторах. В ту пору во взглядах кружка было еще много незрелого, неустоявшегося. «Вкусы кружка тяготели к Глинке, Шуману и последним квартетам Бетховена... Мендельсон, кроме увертюры „Сон в летнюю ночь", „Hebriden" и финала октета, был мало уважаем... Моцарт и Гайдн считались устаревшими и наивными; С. Бах — окаменелым, даже просто музыкально-математической, бесчувственной и мертвенной натурой, сочинявшей, как какая-то машина... Шопен приравнивался Балакиревым к нервной светской даме ⟨...⟩ Берлиоз, с которым только что начинали знакомиться, весьма уважался»[4]. «Прибавлю к этому, — говорит несколько дальше Римский-Корсаков, — что мелодическое творчество под влиянием сочинений Шумана было в то время в немилости ⟨...⟩ Темы баховских фуг, однако, несомненно уважались»[5].

Как могли сложиться столь узкие и просто ошибочные взгляды? Дело здесь было не только в недостаточной осведомленности высокоодаренных, но еще очень неопытных молодых музыкантов. Очень интересно замечание Римского-Корсакова о Стасове. «Как это странно! Стасов некогда был

---

* Лишь Кюи долгое время оставался «ниспровергателем» творчества великих мастеров музыкального искусства.

ярым поклонником Баха; его даже прозвали „Бахом" в силу этого поклонения. Он также знал и почитал Палестрину и других старинных итальянцев. Потом, однако, в силу прелести свержения кумиров и стремления к новым берегам, все это пошло к черту»[6].

«Свержение кумиров» действительно было оборотной стороной движения «к новым берегам» музыкального искусства. Но если поиски нового остались неизменными у участников «Могучей кучки», то «нигилизм» шестидесятых годов постепенно уступил место иному, более широкому и объективному взгляду на крупнейших композиторов прошлого*. Достаточно напомнить хотя бы, что Балакирев в зрелые годы был горячим почитателем и великолепным исполнителем Шопена. Не остались неизменными и взгляды кружка на значение мелодии. Конечно, и Римский-Корсаков позже отошел от юношеского «музыкального нигилизма».

По совету Балакирева Римский-Корсаков принялся за сочинение симфонии es-moll, положив в основу первой части эскизы, написанные во время занятий с Канилле. В течение нескольких месяцев Римский-Корсаков сочинил, под постоянным руководством Балакирева, три части симфонии: первую, скерцо (без трио) и финал.

Музыка первой симфонии убеждает, что теоретические позиции балакиревского кружка в значительной мере преодолевались в творчестве его участников. Вместе с тем они порой сковывали творческую мысль молодых композиторов. Об этом говорит Римский-Корсаков, рассказывая о сочинении первой симфонии. «Попытки сочинять adagio не увенчались успехом, да и трудно было его ожидать: сочинять певучую мелодию в те времена было как-то совестно, боязнь впасть в пошлость мешала всякой искренности»[7].

В балакиревском кружке Римский-Корсаков встал на путь профессионального композиторского творчества, получил и необходимую для него моральную поддержку, и помощь более опытных товарищей. Но общение с Балакиревым и его друзьями имело для Римского-Корсакова и другое значение.

«Познакомившись с Балакиревым, я впервые услыхал от него, что следует читать, заботиться о самообразовании, знакомиться с историей, изящной литературой и критикой. За это спасибо ему. Балакирев, прошедший лишь гимназический курс и далеко не окончивший Казанский университет, был, однако, значительно начитан по части русской литературы и истории...»[8]

Друзья Балакирева также внесли свою долю в духовное развитие нового участника кружка. Встречи и беседы со Стасовым, который был тогда уже зрелым человеком и одним из образованнейших людей своего времени, не могли пройти бесследно для впечатлительного, жаждущего знаний юноши.

Работа над симфонией и встречи с новыми друзьями были прерваны длительным морским путешествием. В апреле 1862 года Римский-Корсаков окончил корпус со званием гардемарина. По существовавшим порядкам гардемарин назначался в дальнее морское плавание. И Римский-Корсаков получил такое назначение: осенью 1862 года он должен был отправиться в зарубежное плавание на клипере «Алмаз». Лето Римский-Корсаков провел в Кронштадте, снаряжая вместе со всем экипажем корабль к походу. В начале октября он последний раз перед отъездом посетил Балакирева. 21 октября 1862 года клипер «Алмаз» снялся с якоря и покинул берега России.

«Мне предстояло двух-трехлетнее путешествие, разлука с Балакиревым и другими музыкальными друзьями и полное отлучение от музыки. Не хотелось мне за границу. Сойдясь с балакиревским кружком, я стал мечтать о музыкальной дороге; я был ободрен и направлен кружком на эту дорогу. В то время я уже действительно страстно любил музыку»[9].

Эти сдержанные строки, написанные много лет спустя после плавания, не дают полного представления о мыслях и чувствах молодого музыканта. Отъезду предшествовала борьба с семьей, точнее говоря, — с матерью и с братом*. Отзвуки этой борьбы на страницах «Летописи» немногословны: «Воин Андреевич требовал с меня службы и плавания»[10].

Глядя на свою юность глазами зрелого человека, Римский-Корсаков склонен даже оправдать позицию брата. «Он был тысячу раз прав, смотря на меня как на дилетанта; я и был таковым»[11].

Римский-Корсаков был дилетантом лишь в том смысле, что он не обладал профессиональной пианистической техникой и еще не овладел техникой композиторской. Но в его отношении к искусству ничего дилетантского в этот период уже не было. Если бы В. А. Римский-Корсаков, сам не лишенный музыкальности, внимательно пригляделся к

* Отца уже не было в живых. А. П. Римский-Корсаков умер 19 марта 1862 года.

творческим опытам брата, если бы он прислушался к мнению Балакирева, который пытался воздействовать на него, он убедился бы, что юный гардемарин может стать большим художником. Но В. А. Римский-Корсаков был твердо уверен, что его брат по семейной традиции должен стать моряком.

Из сохранившихся писем ясно, как глубоко было расхождение между Римским-Корсаковым и родными во взглядах на искусство. Когда читаешь эти письма, становится ясным также, с какой душевной болью и обидой подчинился он решению семьи.

Взгляды матери и старшего брата на музыку и на роль ее в жизни Римского-Корсакова разнились лишь в оттенках. «Твои музыкальные стремления, — писал Воин Андреевич брату, — суть не что иное, как страсть ⟨...⟩ Одолеть страсть — еще не значит притупить ее или убить ⟨...⟩ Верь, что без силы воли ты никогда не добьешься ничего серьезного... тебе необходимо воспитывать в себе силу воли. Возраст твой для этого труда самый благоприятный... морская служба есть одно из самых удобных к тому поприщ»[12].

В. А. Римский-Корсаков готов допустить, что его брат имеет данные для серьезных занятий искусством. Но совершенно очевидно, что музыка, с его точки зрения, не должна стать основным содержанием жизни Николая Андреевича.

Еще решительнее и, говоря прямо, примитивнее позиция, занятая С. В. Римской-Корсаковой. «Каждый член общества должен платить дань отечеству трудами полезными, а потому должен ему служить ⟨...⟩» «Бедному человеку не должно увлекаться шумными удовольствиями. Я очень довольна, что твое пристрастие к музыке может тебе их заменить, лишь бы оно не мешало тебе исполнять свои обязанности и не отвращало тебя от серьезных занятий»[13].

Неудивительно, что такого рода наставления вызывали резкие, подчас не лишенные сарказма, ответы Римского-Корсакова.

«Ты все меня спрашиваешь, сочиняю ли я пьески, к чему у меня, кажется, как говорят, есть талант. Нет, я не сочиняю ни пьесок, ни пьес, а талант у меня есть, и мне это не кажется, а я знаю наверно ⟨...⟩ В России музыка только что начала свое развитие, и все русские музыканты не идут, а летят вперед. Я бы должен поддержать это развитие музыки в России, из меня вышло бы много... А я теперь сижу и ничего не делаю»[14].

В этих строках — и горькие упреки по адресу семьи, оторвавшей молодого музыканта от любимого дела, и твердая, даже гордая уверенность в своем призвании, в своих творческих силах.

Без малого три года Римский-Корсаков провел вдали от родины. Первое время музыка доминирует в его интересах. Он пишет Andante для симфонии, положив в основу старинный напев — русскую народную песню «Про татарский полон». Напев этот сообщил Римскому-Корсакову Балакирев.

«Ваше Andante я просмотрел со всею внимательностью и остался им доволен, — писал Балакирев Римскому-Корсакову вскоре после получения партитуры Andante. — Некоторые места нужно изменить, к оркестровке Вы имеете положительные способности, но с арфой и со многим Вы не могли справиться. Кроме того, по части композиции некоторые мелкие штучки нужно будет изменить...»[15] Далее Балакирев дает своему ученику и другу конкретные советы по поводу желательных, с его точки зрения, изменений в Andante. В нескольких следующих письмах Балакирева и Римского-Корсакова ведется обмен мнений о дальнейшей работе над Andante.

Творческое состояние не удержалось у Римского-Корсакова надолго, несмотря на письменные поощрения друзей. Andante осталось единственным сочинением Римского-Корсакова, написанным в годы плавания. Правда, он пытался писать и другие произведения, но эти попытки закончились неудачей. Нельзя не упомянуть и о том, что Римский-Корсаков в годы плавания немало времени отдал ознакомлению с классической музыкой. В портовых городах он покупал симфонические и камерные партитуры (главным образом Бетховена и Шумана) и, как видно из писем к Балакиреву, тщательно изучал их. Как воспринимал и как объяснял Римский-Корсаков свое творческое молчание, видно из письма его к матери, написанного два с лишним года спустя после отъезда из России, в августе 1864 года.

«В продолжение двухлетнего плавания я не сделал почти ничего для музыкального своего развития, я музыкально отупел, во всем остальном, впрочем, я подался много вперед; но в деле, которое я избрал себе, я совершенно подвинулся назад. Правда, в начале путешествия я написал Andante к моей симфонии, но тем все и кончилось; после того, как я ни бился, как ни напрягался хоть что-нибудь сочинить, я ничего не мог и видел, как шагал скорыми шагами назад и назад.



Н. А. Римский-Корсаков.
*С фотопортрета 1863 года.*

⟨...⟩ Я немало думал о своем положении и очень хладнокровно пришел к тому заключению, что, придя в Россию, нужно будет пустить музыку побоку, потому что я ясно вижу, верую и исповедую, что на музыкальном поприще мне теперь делать нечего»[16].

В «Летописи», заканчивая рассказ о морском путешествии, Римский-Корсаков пишет: «Мое заграничное плаванье закончилось... Музыка была забыта, и влечение к художественной деятельности заглушено; заглушено настолько, что, повидавшись с матерью, семейством брата и Балакиревым... проводя лето в Кронштадте при разоружении клипера и живя на квартире у знакомого офицера К. Е. Замбржицкого, где было фортепиано, я не занимался музыкой вовсе ⟨...⟩ мечты же о художественной деятельности разлетелись совершенно, и не было мне жаль тех разлетевшихся мечтаний»[17].

Итак, музыка была забыта к концу плавания, которое закончилось 21 мая 1865 года, когда клипер «Алмаз» бросил якорь в Кронштадте. Плавание отняло у Римского-Корсакова немало сил и на годы оторвало его от общения с музыкальным миром и от творческой работы. Но это лишь один из итогов плавания. В цитированном письме к матери есть несколько слов, заслуживающих особого внимания: «...во всем остальном, впрочем, я подался много вперед».

Действительно, плавание во многом обогатило Римского-Корсакова. В плавании, пользуясь библиотекой клипера «Алмаз», он получил возможность познакомиться с разнообразными произведениями русских и зарубежных писателей. Одно из писем к Балакиреву дает представление о широте интересов Римского-Корсакова. «Все это плавание я постоянно читал; прочел, между прочим, „Илиаду“ и „Одиссею“; ах, как это хорошо! Читая „Одиссею“, я, между прочим, вспомнил одно воскресенье, когда я утром был у вас и был Стасов; читалась „Одиссея“ и, я помню, — пребывание Одиссея у Калипсо и прибытие к феакийцам. Читал Шекспира, Белинского, Шлоссера и проч. Читал постоянно, читал много, но ничего не сочинил. Скажу вам, что мне ужасно полюбился Белинский, я его читал и перечитывал; ...шекспировских пьес я теперь знаю 25, Шиллеровы — все, Гёте — „Фауста“, „Германа и Доротею“, „Римские элегии“; да что вам перечислять, во всяком случае, я порядочно почитал»[18].

Эти строки естественно дополняются фрагментами «Летописи». «Помнится, что за это время (первая половина 1863

года. — *А. С.*) я как-то начал отвыкать от потребности в музыке, и чтение меня занимало всецело»[19]. «На клипере была порядочная библиотека, и мы (гардемарины. — *А. С.*) довольно много читали. Подчас велись оживленные разговоры и споры. Веянье 60-х годов коснулось и нас. Были между нами прогрессисты и ретрограды. К первым главным образом принадлежал П. А. Мордовин, ко вторым А. Я. Бахтеяров. Читался Бокль, бывший в большом ходу в 60-х годах, Маколей, Стюарт Милль, Белинский, Добролюбов и т. д. Читалась и беллетристика. Мордовин покупал в Англии массу книг английских и французских; между ними были всевозможные истории революций и цивилизаций*. Было о чем поспорить. Это время было временем Герцена и Огарева с их „Колоколом". Получался и „Колокол". Тем временем началось польское восстание. Между Мордовиным и Бахтеяровым дело доходило до ссор из-за сочувствия первого полякам. Тем не менее все симпатии мои были к Мордовину»[20].

Здесь уже речь идет не только о расширении культурного кругозора. Мы видим, что молодой моряк находит определенное отношение к острым общественным вопросам. Его симпатии целиком на стороне «прогрессистов».

Прогрессивные воззрения Римского-Корсакова проявились и в отношении к нравам, установившимся в царском флоте. «Капитан наш черств, груб, нагл, низок и пуст, — писал Римский-Корсаков Балакиреву. — Ну, как вам нравится хоть это: вчера обещался выдрать матроса, как сидорову козу, и действительно высек, а сегодня, получив приказ об отменении телесных наказаний, уже кричит, воздев очи горе: „Ура нашему доброму царю!" ⟨...⟩ Он груб и позволяет себе такие выходки против офицеров, которых никто бы не снес, если б мы не были на военном положении⟨...⟩ Но довольно об этом холопе»[21].

В письмах в Россию, учитывая, вероятно, возможность перлюстрации, Римский-Корсаков с осторожностью касается политических вопросов. Но все же и из переписки с родными очевидно, что в своих политических симпатиях, как и во взглядах на искусство, Римский-Корсаков расходился с семьей, особенно с матерью. Зная, что Николай Андреевич проведет некоторое время в Лондоне, С. В. Римская-Корса-

* Из писем Римского-Корсакова известно также, что он читал в плавании Тургенева, Гончарова, Григоровича, Станюковича, Глеба Успенского, Костомарова, Гизо и других авторов.

кова писала ему: «Надеюсь, мой друг, что в бытность твою в Лондоне ты не будешь стараться попасть из любопытства к издателю „Колокола". Ты не знаешь, сколько этот звонарь погубил молодежи»[22]. У Герцена Римский-Корсаков не был, но статьи его в «Колоколе» читал внимательно.

Говоря о годах плавания, нужно сказать, наконец, и о впечатлениях Римского-Корсакова от путешествия по далеким морям и чужим странам. Клипер «Алмаз» не совершил намеченного первоначально кругосветного плавания, но все же зашел в порты нескольких стран Европы и Америки. Около четырех месяцев клипер простоял в Англии (в Гревзенде и Гринайте); два раза Римский-Корсаков был в Лондоне, осматривал достопримечательности британской столицы.

Несколько месяцев клипер «Алмаз» провел у берегов Соединенных Штатов Северной Америки (главным образом в нью-йоркском порту). Римский-Корсаков и его товарищи побывали в Нью-Йорке, Балтиморе, Вашингтоне, осматривали Ниагарский водопад. Из Соединенных Штатов клипер «Алмаз» направился в Бразилию и остановился на несколько месяцев в порту Рио-де-Жанейро. Здесь Римский-Корсаков наслаждается южной природой, делая прогулки по тридцать-сорок километров в день. Из Бразилии клипер направился в обратный путь — Испания, Италия, Франция и Норвегия. Посещение зарубежных стран также, несомненно, расширило культурный кругозор молодого моряка.

Последнее, о чем нужно сказать, — обилие впечатлений, обогативших Римского-Корсакова как художника. Морскую службу он так и не полюбил. Плавание окончательно убедило его, что настоящего моряка из него не выйдет. Но море, о котором он мечтал с детства, не разочаровало его, а покорило на всю жизнь. И если Римский-Корсаков стал бесспорно лучшим в музыкальном искусстве «маринистом», то в этом сыграли, конечно, свою роль и впечатления, полученные на клипере «Алмаз». Когда Римский-Корсаков говорит в «Летописи» о тропическом море, речь его утрачивает обычную сдержанность. Страницы, посвященные описанию океана, — поэтический рассказ о величии и красоте природы. «Чудная погода, ровный, теплый ветер, легко взволнованное море, темно-лазоревое небо с белыми кучевыми облаками не изменились во все время перехода по благодатной полосе пассата. Чудные дни и чудные ночи! Дивный, темно-лазоревый днем цвет океана сменялся фантастическим фос-

форическим свечением ночью. С приближением к югу сумерки становились все короче и короче, а южное небо с новыми созвездиями все более и более открывалось. Вскоре все звезды обоих полушарий стали видны. Большая Медведица стояла низко над горизонтом, а Южный Крест поднимался все выше и выше. Свет ныряющего среди кучевых облаков месяца в полнолуние просто ослепителен. Чудесен тропический океан со своей лазурью и фосфорическим светом, чудесны тропическое солнце и облака, но ночное тропическое небо на океане чудеснее всего на свете»[23].

Разве не узнаем мы голос того художника, который силой своего искусства всколыхнул «Океан-море синее» (вступление к опере «Садко»), зажег в темном небе волшебные огоньки звезд (антракт из «Сказки о царе Салтане»)?

В сентябре 1865 года закончились работы на клипере «Алмаз», и Римский-Корсаков переехал из Кронштадта, где он провел летние месяцы, в Петербург.

Оставаясь в течение нескольких лет морским офицером, он нес береговую службу. Скучная канцелярская работа и караульная служба, давая скромную материальную обеспеченность, оставляли достаточно времени и для занятий музыкой.

Возвращение к музыке произошло быстро. Осенью Римский-Корсаков встретился с Балакиревым, Кюи и Мусоргским и почувствовал себя не «офицером-дилетантом», а музыкантом.

По совету Балакирева он вновь принялся за симфонию. Уже в октябре было написано отсутствовавшее трио для скерцо; затем Римский-Корсаков переоркестровал всю симфонию, учтя критические замечания друзей.

Балакирев, который дирижировал тогда вместе с Г. Я. Ломакиным концертами Бесплатной музыкальной школы*, включил симфонию в программу одного из концертов... Дирижировал симфонией Балакирев. «Симфония прошла хорошо. Меня вызывали, и я своим офицерским видом немало удивил публику. Многие знакомились со мной и поздравляли меня»[24].

---

* Бесплатная музыкальная школа — детище балакиревского кружка — ставила перед собой просветительские задачи. Учащиеся Бесплатной школы (взрослые любители музыки из разных слоев населения, в том числе рабочие и студенты) составляли хор, принимавший участие в концертах школы. К участию в симфонических концертах привлекались и профессиональные музыканты. Первые руководители Бесплатной школы — М. А. Балакирев и хормейстер Г. Я. Ломакин.

Статья Кюи дает более полное представление об успехе симфонии и ее автора. «Публика слушала симфонию с возрастающим интересом и после Andante и финала к громким рукоплесканиям прибавила обычные вызовы автора. И когда на эстраде появился автор, офицер морской службы, юноша лет двадцати двух 〈...〉 Все встали, как один человек, и громкое единодушное приветствие начинающему композитору наполнило залу Городской думы»[25].

Если статья Кюи и преувеличивает успех симфонии, то все же несомненно, что исполнение ее было воспринято слушателями как значительное событие русской музыкальной жизни.

День первого исполнения симфонии — 19 декабря 1865 года — Римский-Корсаков считал датой начала своей композиторской деятельности.

Глава третья

## Снова среди друзей
## Первые сочинения

Вернувшись в Петербург после почти трехлетнего отсутствия, Римский-Корсаков нашел в балакиревском кружке много нового. Возникла упоминавшаяся уже Бесплатная музыкальная школа, которая оказала немалую помощь кружку пропагандой сочинений его участников.

Мы знаем, что именно в концертах Бесплатной музыкальной школы состоялось первое публичное исполнение музыки Римского-Корсакова. В печати появились уже первые статьи Кюи, освещавшего музыкальную жизнь с позиций кружка. Расширился и самый кружок: постоянным участником его стал к этому времени А. П. Бородин, остававшийся до конца жизни одним из самых близких друзей Римского-Корсакова. Начало второй половины шестидесятых годов — время очень тесного общения молодых участников кружка, собиравшихся обычно у Балакирева или у Кюи.

Влияние Балакирева в это время — да и позже, вплоть до начала семидесятых годов — оставалось чрезвычайно большим. Положение «старшего» до известной степени разделял с Балакиревым, в середине шестидесятых годов, Кюи. «Балакирев и Кюи... чувствовали себя, каждый по-своему, зрелыми и большими. Бородин же, Мусоргский и я — мы были незрелыми и маленькими. ...Отношение мое, Бородина и Мусоргского между собой было вполне товарищеское, а к Балакиреву и Кюи — ученическое»[1]. Конечно, эти взаимоотношения постепенно менялись — по мере того, как появлялись творения Бородина, Мусоргского и Римского-Корсакова.

Важная веха в истории балакиревского кружка — сближение с А. С. Даргомыжским. «Посетителями его вечеров стали: Балакирев, Кюи, Мусоргский, Бородин, я и В. В. Стасов, а также любитель музыки и усердный певец генерал Вельяминов. Сверх того постоянными посетительницами его были молодые девицы, сестры Александра Николаевна и Надежда Николаевна Пургольд, с семейством которых Александр Сергеевич был издавно дружен. Александра Николаевна была прекрасная, даровитая певица (высокое меццо-сопрано), а Надежда Николаевна прекрасная пианистка, ученица Герке и Зарембы, высокоталантливая музыкальная натура»[2].

Тогда же произошло сближение с семьей В. Ф. Пургольда (дяди А. Н. и Н. Н. Пургольд, которым он заменил отца). «Собрания в семействе Пургольд были тоже чисто музыкальные. Игра Балакирева и Мусоргского, игра в 4 руки, пение Александры Николаевны и беседы о музыке делали их интересными. Даргомыжский, Стасов и Вельяминов тоже посещали эти вечера»[3].

Ко второй половине шестидесятых годов — вероятно, к весне 1868 года — относится сближение балакиревского кружка с Чайковским. «К Чайковскому в кружке нашем относились если не свысока, то несколько небрежно, как к детищу консерватории ⟨...⟩ В один из приездов своих в Петербург Чайковский появился на вечере у Балакирева, и знакомство завязалось. Он оказался милым собеседником и симпатичным человеком... В первый вечер знакомства по настоянию Балакирева он сыграл нам 1-ю часть своей симфонии g-moll, весьма понравившуюся нам, и прежнее мнение наше о нем переменилось и заменилось более симпатизирующим, хотя консерваторское образование Чайковского представляло собою все-таки значительную грань между ним и нами»[4].

Если в начале шестидесятых годов балакиревский кружок был, в сущности, довольно замкнутой группой полулюбителей, то во второй половине того же десятилетия деятельность его все больше и больше привлекает внимание музыкального мира.

Уже в это время уходит в прошлое юношеский «музыкальный нигилизм». Изменилось отношение к мелодизму; показательно, что Римский-Корсаков вспоминает, как в одну из встреч с Чайковским Стасов и другие члены кружка восхищались главной темой увертюры «Ромео и Джульетта».

Очень важное значение для Римского-Корсакова имело более глубокое, чем раньше, знакомство с народным музыкальным творчеством. Рассказывая о весне 1866 года, Римский-Корсаков говорит: «Помнится, что в то время он (Балакирев. — *А. С.*) гармонизировал собранные им русские песни, долго возился с ними и много переделывал. Присутствуя при этом, я хорошо познакомился с собранным им песенным материалом и способом его гармонизации. Балакирев владел в те времена большим запасом восточных мелодий и плясок, запомненных им во время поездок на Кавказ. Он часто игрывал их мне и другим в своей прелестнейшей гармонизации и аранжировке. Знакомство с русскими и восточными песнями в те времена положило начало моей любви к народной музыке, которой впоследствии я и отдался»[5].

В шестидесятые годы Римский-Корсаков пишет главным образом симфонические сочинения, возможно, под влиянием Балакирева, который видел в нем прежде всего симфониста. За симфонией последовали «Увертюра на темы трех русских песен», «Сербская фантазия», затем — музыкальная картина «Садко» и симфоническая сюита «Антар». Кроме того, Римский-Корса́ков написал несколько романсов и начал работу над оперой «Псковитянка».

Первая симфония (первая редакция — 1862—1865, окончательная* — 1884) получила в «Летописи» довольно строгую оценку автора, считавшего, что для исполнения на концертной эстраде она не представляет достаточного интереса.

Со скромной авторской оценкой симфонии хочется сопоставить отзыв о ней Чайковского. В статье «По поводу Сербской фантазии г. Римского-Корсакова» Чайковский вспоминает о первом исполнении симфонии, которая произвела на него впечатление первого опыта «молодого, еще с технической стороны неумелого дарования». Тем не менее обе средние части вызывали его восхищение: «...В адажио (на самом деле Andante. — *А. С.*) и скерцо сказался сильный талант. В особенности адажио, построенное на народной песне — про татарский полон... прелестью инструментовки, впрочем не изысканной, не бьющей на эффект, новизною формы и более всего свежестью чисто русских поворотов гармонии изумило всех и сразу явило в г. Римском-Корсакове замечательный симфонический талант»[6].

---

* Почти все ранние сочинения Римского-Корсакова были им в зрелый период творчества переработаны. Характеристика ранних произведений в настоящей книге исходит в основном из окончательных редакций.

Справедливо выделив Andante, Чайковский оценил как менее удачные первую часть и финал. И с этим трудно не согласиться, хотя крайние части не лишены серьезных достоинств. Благородны и выразительны основные темы Allegro. В динамичной главной теме слышатся отзвуки русской песни «Вниз по матушке по Волге». Побочная партия — теплая, спокойная мелодия, родственная русским лирическим песням. Обе темы развиваются в традиционной сонатной форме.

В основу Andante положен один из вариантов песни «Про татарский полон». В начале тема звучит мягко, со строгой песенной простотой, которая подчеркнута очень скупой гармонизацией:




Развивая эту мелодию, Римский-Корсаков раскрывает глубину созданного народом поэтического образа; Andante воспринимается как эпически сдержанное повествование.

Изящно и динамично скерцо. Привлекательна своей решительностью тема финала; однако ей недостаточно контрастируют другие образы, и поэтому финал оставляет впечатление некоторой однотонности.

О возникновении «Увертюры на темы трех русских песен» (первая редакция — 1866, окончательная — 1880) Римский-Корсаков рассказывает в «Летописи»: «Я... мало или ничего не сочинял весною 1866 года, а к лету задумал написать увертюру на русские темы. Конечно, балакиревские увертюры „1000 лет“ и увертюра h-moll были для меня идеалами. Я выбрал темы: „Слава“, „У ворот, ворот“ и „Ни

Иванушке чапан". Балакирев не вполне одобрил выбор двух последних, находя их несколько однородными...»[7] Балакирев был прав. Величавость мелодии «Славы» очень хорошо оттеняет изящество и грацию песенки «У ворот, ворот». А тема «На Иванушке чапан», действительно, по общему характеру близка к песне «У ворот, ворот». Однако однотонность второй и третьей тем автору в значительной степени удалось преодолеть уже в экспозиции. Вначале третья тема так же легка и грациозна, как вторая. Но постепенно музыка насыщается энергией. Мощное tutti, ускорившееся движение, резкие акценты — все это решительно меняет первоначально спокойный характер напева «На Иванушке чапан» и создает картину удалой русской пляски.

«Увертюра на темы трех русских песен» привлекает слушателя и красотой народных мелодий, и их колоритным развитием. Увертюра бесспорно уступает по яркости и самостоятельности зрелым произведениям ее автора. Однако в свое время она поразила свежестью Ф. Листа и нескольких близких к нему музыкантов. Один из них, К. Аброньи, рассказывает о вечере у Листа в начале семидесятых годов, на котором тот знакомил собравшихся с сочинениями русских композиторов, указав на их подлинно национальную основу.

Присутствовавшие пианисты не смогли справиться с непривычными по стилю произведениями. Лист сам сел за рояль и сыграл увертюру Римского-Корсакова. Увертюра произвела сильное впечатление на слушателей. В ответ на восторги Лий заметил, что это произведение — «плод вдохновения, в котором замысел возникал одновременно с формой»[8].

«Фантазия на сербские темы» (первая редакция — 1867, окончательная — 1889) написана по совету Балакирева. 12 мая 1867 года «Фантазия» прозвучала в концерте под управлением Балакирева. В статье В. В. Стасова, посвященной этому концерту, впервые произнесено было «крылатое слово», вошедшее в историю: «Могучая кучка». «Кончим наши заметки, — пишет Стасов, — желанием: дай бог, чтоб наши славянские гости никогда не забыли сегодняшнего концерта, дай бог, чтоб они навсегда сохранили воспоминание о том, сколько поэзии, чувства, таланта и уменья есть у маленькой, но уже могучей кучки русских музыкантов»[9].

«Фантазия на сербские темы» — сравнительно небольшая симфоническая пьеса. В свободной рондообразной форме Римский-Корсаков развивает темы, выбранные

совместно с Балакиревым. Во вступлении (Andantino) звучат две мелодии, в которых достаточно явно ощущается родство с восточными напевами. Различные по характеру, эти мелодии как бы дополняют друг друга:




Вторая мелодия представляет собой своего рода «припев» к первой, и обе сливаются в единый поэтически-мечтательный музыкальный образ.

В следующем за вступлением Vivo появляются еще две темы: зажигательный плясовой наигрыш и тоже плясовой, но изящно-грациозный мотив.

Господствует в Vivo и определяет его характер быстрый плясовой наигрыш. В своем развитии, сплетаясь и чередуясь с остальными темами, он создает картину радостного народного празднества.

«Фантазия на сербские темы» привлекла внимание музыкального мира в большей степени, чем предшествовавшие произведения ее автора. Сочувственно отозвался о ней Серов.

Поистине пророческими словами встретил сочинение Римского-Корсакова Чайковский. После первого московского исполнения «Фантазии» (в феврале 1868 года) в упоминавшейся статье «По поводу Сербской фантазии г. Римского-Корсакова» Чайковский энергично возражает критику, выступившему под псевдонимом Незнакомец и не оценившему ни таланта автора «Сербской фантазии», ни подлинно народного характера его музыки. Заканчивая статью, Чайковский пишет: «Вспомним, что г. Римский-Корсаков еще юноша, что перед ним целая будущность, и нет сомнения, что этому замечательному даровитому человеку суждено сделаться одним из лучших украшений нашего искусства»[10].

В первых симфонических произведениях Римского-Корсакова немало характерного для их автора. Это — обращение к народному творчеству, светлый характер музыки, чуткость к оркестровому колориту. Вместе с тем нельзя сказать,

что здесь ясно определился индивидуальный стиль Римского-Корсакова; достаточно очевидно влияние произведений молодого Балакирева.

Гораздо самобытнее созданные несколько позже симфонические сочинения: «Садко» (первая редакция — 1867, окончательная — 1891—1892) и «Антар» (первоначальная редакция — 1868, окончательная — 1897). В этих произведениях — особенно в «Садко» — Римский-Корсаков находит свой мир художественных образов, вырисовываются важнейшие черты его стиля.

История создания «Садко» такова. В начале 1861 года В. В. Стасов предложил Балакиреву сюжет новгородской былины о Садко, считая, что сюжет этот может лечь в основу «морской симфонии», о которой Балакирев думал в то время. Балакирев так и не воспользовался советом своего друга; стасовская идея перешла к Мусоргскому, которого очень заинтересовал сюжет былины. Но Мусоргский в конце концов отказался от мысли писать «Садко» и предложил этот сюжет Римскому-Корсакову.

Новгородский гусляр Садко — один из поэтичнейших образов былинного эпоса. Неудивительно, что сюжет увлек Римского-Корсакова. Посоветовавшись с друзьями, он решил воплотить образы былины в небольшой музыкальной картине. Закончив ее, он написал Мусоргскому: «Садко кончен 30-го сентября и уже отдан в переплет. Скажу вам, что совершенно им доволен, это решительно лучшая моя вещь 〈...〉 Милий решительно доволен Садкой и не нашелся сделать никаких замечаний»[11].

Замысел «Садко» возник и выношен в кружке, и симфоническая картина Римского-Корсакова в какой-то мере обязана своим появлением и другим участникам кружка. Особо должна быть здесь выделена роль Стасова. Он не только подал мысль о «Садко». Он помог Римскому-Корсакову выработать план музыкальной картины: в бумагах Стасова сохранилась написанная его рукой программа «Садко» с пометками Римского-Корсакова. И позднее, спустя почти три десятилетия, Римский-Корсаков со Стасовым обсуждает план оперы-былины «Садко».

Говоря о музыкальной картине «Садко», нельзя не коснуться одноименной оперы-былины (написанной в середине девяностых годов). Римский-Корсаков ввел в нее в качестве важнейших лейтмотивов основные темы симфонической пьесы. Благодаря этому мы можем яснее представить себе смысл, значение каждой темы «первого» «Садко», просле-

дить, как раскрывается былинный сюжет в смене и развитии музыкальных образов.

Слушатель, знающий оперу «Садко», не найдет в симфонической картине многого из того, что знакомо ему по опере-былине. Римский-Корсаков в юношеской пьесе ограничился лишь одним эпизодом древней русской былины.

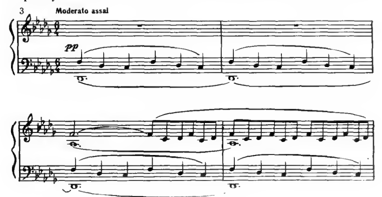
В замысел «Садко» вводит краткое авторское предисловие к партитуре.

«Стал среди моря корабль Садко, Новгородского гостя. По жребию бросили самого Садко в море, в дань Царю Морскому, и пошел корабль своим путем-дорогою.

*Остался Садко среди моря один со своими гусельками яровчатыми, и увлек его Царь Морской в свое царство подводное. А в царстве подводном шел большой пир: Царь Морской выдавал свою дочь за Окиан-море. Заставил он Садко играть на гуслях, и расплясался Царь Морской, а с ним и все его царство подводное. От пляски той всколыхалося Окиан-море и стало ломать-топить корабли... Но оборвал Садко струны на гуслях, и прекратилася пляска, и море затихло»**.

«Форма моей фантазии, — говорит Римский-Корсаков в „Летописи“, — сложилась в зависимости от избранного мною сюжета...»[12]

Величавый звуковой пейзаж открывает музыкальную картину:




* Римский-Корсаков выделил второй абзац предисловия, очевидно, по следующим соображениям: в первом абзаце сообщается о событиях, предшествовавших тому эпизоду, который составляет сюжетное содержание музыкальной картины; во втором абзаце излагается сюжет, программа пьесы.



Мерно, неторопливо вздымаются волны «Окиан-моря синего». Но это спокойствие полно скрытой силы. Кажется, вот-вот поднимется буря и водная стихия предстанет во всей своей грозной мощи.

Римский-Корсаков избегает прямого звукоподражания, не имитирует шум волн или всплески воды. Он находит иной путь к фантазии слушателя. Музыка вступления вырастает из краткого (всего три звука) мотива*. Суровый лаконизм этого мотива и строгая простота ритма создают впечатление сдержанной мощи. Обогащаясь новыми и новыми гармоническими и тембровыми красками, основной мотив и его обращение не теряют своих очертаний. Отсюда впечатление бесконечности, безбрежности. Не таково ли море? Оно тоже вечно в движении, вечно изменчиво и в то же время всегда одно и то же.

Морской Царь увлекает Садко в глубь океана. Резко меняется темп. Стремительно взлетает, перебрасываясь от одного инструмента к другому, короткий мотив. Садко опускается на дно морское. Римский-Корсаков находит здесь редкой картинности музыкальный образ. Это цепь аккордов с простой гармонической основой (уменьшенный септаккорд). Но музыка очень свежа, потому что верхние голоса движутся по необычной гамме, в которой чередуются интервалы тон и полутон**. Эта музыка оставляет почти зрительно ясное впечатление быстрого падения.

Далее следует большая сцена пира у Царя Морского. Здесь несколько тем. Изящна и грациозна пляска золотых рыбок. Звучит широкая певучая мелодия — ее можно считать темой подводного царства или Морской Царевны (в опере-былине — тема Волховы). Про просьбе Царя Морского Садко начинает играть. На фоне неторопливых

* Нетрудно видеть, что мотив верхнего голоса — это тот же мотив нижнего голоса, но в обращении и уменьшении.

** Этот звукоряд, встречающийся в нескольких корсаковских произведениях, получил название «гаммы Римского-Корсакова». Звукоряд «тон-полутон» применяется Римским-Корсаковым (в числе других ладогармонических средств) для музыкального воплощения мира волшебств, фантастики.

переборов гуслей (арфа в оркестре) появляется простая, четко ритмованная плясовая мелодия народного склада:




Она сменяется другой, очень певучей темой — это величальная песня, которую поет Садко Царю Морскому:




По словам Римского-Корсакова, эта мелодия «носит в себе... некоторую долю русской удали»[13]. По-иному — мерными, торжественными и звонкими аккордами — звучат теперь гусли Садко.

Темы Садко одновременно и контрастны и сходны. Сближает их не только «русский пошиб» (определение Римского-Корсакова в «Летописи»); легко заметить интонационное родство между ними. Все быстрее и быстрее становится пляска, постепенно переходящая в неистовый танец (пляшет все подводное царство); одновременно это картина бури, поднявшейся на поверхности моря. Этот раздел пьесы основан на вариационном развитии двух мелодий Садко; эпизодически появляются и темы подводного царства. Резкий удар оркестра прекращает пляску — Садко оборвал струны на гуслях. И снова картина спокойного моря; повторяется, в несколько измененном и сокращенном виде, музыка вступительного раздела, основанная на главной теме.

«Садко» — произведение знаменательное. Не только потому, что оно вошло в мировую музыкальную культуру и заняло прочное место в симфоническом репертуаре. В «Садко» Римский-Корсаков впервые выступил как композитор с определившимся и чрезвычайно самобытным симфоническим стилем, как художник с ясно осознанным направлением творческой мысли.

Почти все лучшие симфонические сочинения Римского-Корсакова имеют, как и «Садко», литературный прообраз, почти все они примыкают к тем направлениям, которые известны под общим определением — программный симфонизм.

Нужно подчеркнуть, что в «Садко» Римский-Корсаков обратился к национальному русскому сюжету, взятому из русской народной поэзии. «Садко» — первый шаг по тому пути, по которому в течение десятилетий шел Римский-Корсаков. И в позднейших его произведениях — прежде всего в операх — получает новую жизнь прекрасный мир русского народного искусства.

Народности сюжета в полной мере соответствует народность музыкальной речи «Садко». И хотя Римский-Корсаков отмечает в «Летописи» связи своей музыкальной картины с некоторыми произведениями Листа, все же не это главное в стиле «Садко». Главное — разветвленные национальные корни, которые уходят в глубины народного искусства и сближают музыкальную картину Римского-Корсакова с величественным эпосом глинкинского «Руслана».

Несомненно, что вся музыка «Садко — русская, народная. Однако нетрудно заметить различие в музыкальной обрисовке самого Садко и подводного царства. Достаточно сопоставить хотя бы напевную мелодию Садко, с ее четко выраженным песенно-русским характером, и несколько изысканную (хроматика, тритоновые интонации) тему Морской Царевны, чтобы увидеть различие между музыкой «земного» мира (Садко) и мира фантастики (подводное царство).

Вместе с образом новгородского морехода в музыку Римского-Корсакова вошли образы природы. В «Садко» это водная стихия, пленившая Римского-Корсакова в годы плавания. Позднее Римский-Корсаков вводит в свое творчество и другие явления и силы природы; опять-таки следует подчеркнуть: прежде всего русской природы. «Окиан-море синее» в «Садко» — изумительного колорита музыкальная живопись. Вместе с тем первые же звуки пьесы вводят

слушателя в таинственный и волшебно-чарующий мир народной фантазии. «Эта музыка, — писал о „Садко“ А. Н. Серов, — действительно переносит вас в глубь волн... Сквозь таинственную среду морской струи вы видите, как возникают, точно привидения, не то величественные, не то смешные фигуры старого морского царя... и его гостей...»[14]

Римский-Корсаков любит развертывать сказочное действие на фоне природы, и иногда, как и в «Садко», трудно бывает провести грань между рассказом о чудесных событиях и звуковым описанием картин природы. Это слияние сказки и пейзажа (так часто встречающееся в народной русской поэзии) рождает особую, всегда одухотворенную живописность музыки Римского-Корсакова.

С «Садко» в творчество Римского-Корсакова вошла, говоря словами Асафьева, «Тема странствований как познавания действительности... и проявления ума, находчивости и удальства»[15]. Облик Садко в былине не лишен противоречивости. Но несомненно, что народная фантазия видит в нем не только удачливого «торгового гостя»; Садко — олицетворение смелости духа, пытливости ума русского человека, вышедшего из народа и связанного с народом. В опасные странствования он пускается не только потому, что к ним его влечет деятельная натура. Садко думает о благе Новгорода, о благе родины. Надо добавить к этому, что Садко не только бесстрашный мореплаватель; Садко — певец, гусляр, игрой своей покоряющий подводное царство; художник, обладающий могучим творческим даром. Так следует понимать идею новгородской былины. Эту идею во всей полноте Римский-Корсаков воплотил много лет спустя в оперебылине «Садко».

В «Летописи», рассказывая о своей работе в зиму 1867/68 года, Римский-Корсаков пишет: «...я по мысли Балакирева и Мусоргского обратился к красивой сказке Сенковского (барона Брамбеуса) „Антар“, задумав написать симфонию или симфоническую поэму в четырех частях на ее сюжет»[16].

О. И. Сенковский, известный в свое время журналист (писавший обычно под псевдонимом Барон Брамбеус) и выдающийся ученый-арабист, в сказке («восточной повести») «Антар» использовал мотивы арабского народного творчества и в значительной степени хорошо знакомый ему стиль восточных повествований. Для воплощения сказки Сенковского Римский-Корсаков избрал форму крупного

четырехчастного произведения. Сначала он назвал «Антар» симфонией (по счету второй). Позже «Антар» был переименован в симфоническую сюиту.

Первая часть сюиты. В Шамской пустыне, среди развалин древней Пальмиры, Антар видит газель, преследуемую чудовищно огромной птицей. Он поражает птицу копьем; тяжело раненная птица улетает, газель исчезает среди развалин. Антар засыпает. Просыпается он в подземных чертогах властительницы Пальмиры пери (волшебницы) Гюль-Назар. Это ее, принявшую вид газели, спас Антар от преследования злого джинна Джангира, превратившегося в хищную птицу. Благодарная Гюль-Назар готова силой своего волшебства выполнить любое желание Антара. Антар, испытавший измену друзей, хочет насладиться местью и властью.

Вторая и третья части сюиты — «Сладость мести» и «Сладость власти». «Мне кажется, — говорит Римский-Корсаков, — что возможность выразить сладость мести и власти была удачно понята мной с помощью внешней стороны; первая — как картина кровавой битвы, вторая — как пышная обстановка восточного властелина»[17]. Ни мщение, ни власть не дали Антару удовлетворения. Он нашел счастье в любви — в любви прекрасной Гюль-Назар. Но и счастье любви не вечно. Антар знает это и пережить свою любовь к Гюль-Назар не хочет; об этом он сказал своей возлюбленной. И когда Гюль-Назар увидела, что Антар пресытился любовью, она с последним поцелуем отняла у него жизнь.

Говоря в «Летописи» о первой части «Антара», Римский-Корсаков пишет: «В „Антаре" I часть есть свободное музыкальное изображение следующих один за другим эпизодов рассказа, объединенных в музыке всюду проходящей главной темой самого Антара»[18].

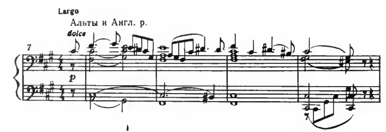
Первый эпизод — встреча Антара с газелью. Картинна вступительная тема — музыкальный образ пустыни. Протяжные, сурово звучащие аккорды* духовых инструментов (фаготы и валторна) и глухие удары литавр создают настроение скрытой тревоги:

---

* Это цепь секвенций из минорных трезвучий с мрачными хроматическими ходами в крайних голосах. Трезвучия расположены по большим терциям, что указывает на увеличенный лад. В русской музыке начиная с Глинки элементы увеличенного лада (увеличенные трезвучия, целотонная гамма), как известно, нередко применяются для обрисовки явлений фантастических, часто зловещих (например, целотонная гамма в сцене встречи Германа с призраком в «Пиковой даме»). Римский-Корсаков часто применяет элементы увеличенного лада в фантастических эпизодах своих опер.




Замирают удары литавр. Короткая пауза — и вступает главная тема всей сюиты, связанная с обликом Антара. Это задумчивая, несколько меланхолическая и в то же время мужественная мелодия:




Она возвращается снова и снова, чередуясь со вторым мотивом темы пустыни.

Небольшой паузой отделена от темы Антара тема волшебницы Гюль-Назар, нежная, прихотливая мелодия явно восточного характера. Тема эта принадлежит самому Римскому-Корсакову, хотя заметно сходство ее с одной из арабских мелодий, записанных Сальвадором-Даниэлем*. Тема Гюль-Назар появляется в своеобразной тембровой окраске — соло флейты на фоне выдержанных звуков валторн, мягких аккордов арфы и остро ритмованного сопровождения скрипок, которое здесь естественно ассоциируется с быстрым бегом газели:




Следующий эпизод — сцена борьбы Антара с джинном Джангиром. Глухой рокот струнных с сурдинами — гул

* О сборнике Ф. Сальвадора-Даниэля см. примеч. на с. 367—368 настоящей книги.

крыльев тяжело летящей птицы. Многократно повторяемый (главным образом духовыми инструментами) короткий мотив Бородин удачно назвал «клеваниями» огромного пернатого хищника:




Наступает грозная минута: вот-вот птица схватит свою жертву. В музыке великолепно переданы и злобное торжество Джангира, и ужас изнемогающей газели (выразительные острые тритоновые интонации, выросшие из мотива «клевания»). Короткий «свист» (флейта пикколо, флейта, гобой, скрипка) — Антар бросил копье. Резкий аккорд оркестра со звонким ударом тарелок — копье попало в цель! Медленно улетает раненая птица — постепенно стихает шорох струнных инструментов. Последний раз слышится угловатый мотив Джангира. Еще раз напоминают о себе темы Гюль-Назар и Антара.

Центральный, наиболее развернутый, основной по своему значению раздел первой части открывается легкими, «порхающими» аккордами флейт. Этот музыкальный образ не раз возвращается, создавая атмосферу «волшебности». Сцена в чертогах властительницы Тедмора не имеет такой конкретной изобразительности, как вступление. Тем не менее и здесь нетрудно проследить смену звуковых картин, в которых развертывается действие. Почти весь центральный эпизод строится на вариационном развитии неторопливой, певучей и грациозной мелодии:




Это арабская тема, взятая Римским-Корсаковым (так же, как и одна из тем третьей части «Антара») из сборника арабских мелодий, находившегося в распоряжении А. П. Бородина[19]. Слушая ее, легко представить себе томную, полную изящества восточную пляску, сопровождаемую пением. Лишь кое-где с арабской мелодией сплетается тема Антара.

В конце центрального эпизода спокойная песенно-танцевальная музыка внезапно сменяется каденцией арфы — к Антару обращается волшебница Гюль-Назар. Вновь звучат темы Антара и пери. Как бы истаивая, слышатся отголоски

восточной мелодии. В лаконичном заключении еще раз возвращаются тема пустыни и тема Антара. Сюжетный смысл заключения ясен: Антар снова один в песках Шамской пустыни*.

Вторая часть — «Сладость мести» — картина победоносной битвы Антара с врагами. Начинается вторая часть зловещей и стремительной темой:




На этой вступительной теме и теме Антара построена вся вторая часть сюиты. Тема Антара приобретает здесь характер воинственный и грозный. Дважды появляется она в могучем звучании медных (валторны, трубы, тромбоны и туба). Но развиваются главным образом ее отдельные интонации и фрагменты в сочетании со вступительной темой**. Музыка этой части явно «батальна»: слышатся призывно-тревожные возгласы труб, топот коней, лязг оружия. В лаконичном заключении тема Антара появляется в мягком звучании гобоя и скрипок. Авторская ремарка — dolce e lamentoso — с достаточной ясностью говорит о том, что Антар не нашел радости в мщении, им вновь овладели тоска, чувство неудовлетворенности, разочарования.

Вторая часть сюиты картинна, эффектна, блестяща; по общему тону она вполне соответствует сюжетному замыслу, но по силе творческой мысли безусловно уступает первой части.

Удачнее третья часть — «Сладость власти» (хотя и она не равноценна первой). Открывает третью часть торжественный марш — образ могущественного владыки, которым стал по воле пери Антар.

---

* Очень стройная структура первой части не укладывается в традиционную сонатную схему, обычную в первых частях крупных циклических сочинений. Это род свободно трактованной трехчастной формы.

** Во второй части, в отличие от первой, есть элементы сонатной формы, хотя и нет традиционного противопоставления двух тем. Главная партия построена на интонациях темы Антара в сплетении со вступительной темой. Функции побочной партии выполняет тема Антара в полном виде (в изложении медных инструментов).

Энергичную маршевую тему сменяет подлинная (но несколько измененная Римским-Корсаковым) восточная мелодия (из того же сборника Сальвадора-Даниэля:




Она производит впечатление мечтательной и томной песни — пожалуй, с оттенком танцевальности. Именно так воспринимает ее слушатель, когда она появляется, например, у валторны на фоне характерной для Римского-Корсакова тонкой и сложной вязи изящных фигураций* и мягкого ритмического сопровождения ударных. К этим новым темам присоединяется знакомая уже тема Антара — снова, как и во второй части, в величественном звучании медных инструментов.

Таков круг образов, которыми Римский-Корсаков рисует «пышную обстановку восточного властелина»**.

Четвертая часть — «Сладость любви» — в драматургическом замысле сюиты занимает особое место. Это лирический эпилог. Характерную корсаковскую картинность нетрудно ощутить и здесь. Но есть в «Сладости любви» и другое, что отличает ее от остальных трех частей сюиты, — тонкий, чуткий психологизм. Говоря об «Антаре», Асафьев обронил меткую фразу о «встрече с красотой, когда у человека открываются глаза на мир и по-весеннему расцветает сердце»[20]. Думается, что Асафьев писал это, представляя себе именно заключительную часть «Антара». В музыке последней части (ее трудно назвать финалом — так не похожа она на обычные завершения симфонических циклов) ясно ощущается радость жизни. Только эта радость окрашена не в порывистые, а в спокойно-созерцательные тона.

Четыре темы, развиваемые в рондообразной форме, легли в основу последней части «Антара». Главная из них — не появлявшаяся до сих пор (тоже несколько измененная) вос-

* Отметим сплетение трех видов фигураций: одновременно звучат хроматические фигурации деревянных духовых, арпеджированные фигурации арфы и фигурации струнных pizzicato. Все это вместе с «шорохом» ударных создает поистине волшебную звучность.

** Маршевая тема служит главной партией третьей части, восточная мелодия — побочной. Наличие разработки, репризы и коды дает основание рассматривать структуру этой части как сонатную форму.

точная мелодия (из сборника Александра Христиановича[21], сообщена Римскому-Корсакову Даргомыжским):




Эту нежную, с оттенком томности, мелодию можно назвать темой любви Антара и Гюль-Назар.

Возвращаются, естественно, темы обоих героев — Антара и Гюль-Назар. Обе темы на протяжении всей части не теряют нежно-мечтательной окраски. И даже в заключении, где досказывается повесть об Антаре, тема его звучит с мягкой печалью, а не с трагической патетикой или отчаянием.

Из первой части перешли в четвертую прозрачные аккорды флейт. Смысл их возвращения понятен: ведь действие вновь переносится в чертоги Гюль-Назар.

Следует обратить внимание еще на один музыкальный образ. Правда, он не вырастает до значения самостоятельной музыкальной мысли. Это очень простая лаконичная интонация с неизменным ритмом:




Она появляется у различных инструментов, в различной фактуре, с различной интерваликой, иногда с более или менее сложными гармониями. Однако при всех интонационных, тембровых и гармонических изменениях она сохраняет свой мягко успокаивающий характер, подчеркивая общий светлый, мечтательно-созерцательный тон музыки.

Симфоническая сюита «Антар» — значительный шаг в творческом развитии Римского-Корсакова. По сравнению с его первым крупным произведением, симфонией, в «Антаре» гораздо больше самостоятельности. Правда, неоднократно и справедливо отмечались связи «Антара» с западноевропейским романтическим программным симфонизмом. Самый сюжет «Антара» явно связан с западноевропейским литературным романтизмом. Восточные мотивы у Сенковского окрашены в байронические тона. Образ одинокого Антара, скрывшегося от людей, заставляет вспомнить скитания Чайлд Гарольда.

В музыкальном воплощении сказки Сенковского заметно влияние «Фантастической симфонии» и «Гарольда в Италии» Берлиоза.

Не приходится удивляться тому, что молодой двадцатичетырехлетний композитор испытал воздействие одного из крупнейших мастеров западноевропейского искусства. Гораздо важнее указать на творческую самостоятельность, проявленную Римским-Корсаковым в «Антаре», на национальные истоки стиля этого произведения. В «Антаре», так же как и в «Садко», Римский-Корсаков, развивая традиции Глинки, создает особый тип русского программного симфонизма. В «Антаре», как и в «Садко», — «руслановская» эпическая драматургия с повествовательно-картинным развитием действия.

Восточный колорит музыки «Антара» — тоже особенность русского музыкального искусства. Восточные мотивы закономерно вошли в русскую литературу, в русское искусство в первой половине прошлого века. Вспомним пушкинского «Кавказского пленника», лермонтовского «Мцыри» и многие другие связанные с Кавказом произведения русских поэтов и писателей.

Связи с Вотоком уходят в глубь веков. В русской сказке, русском эпосе восточное нередко живет рядом с русским, потому что сама жизнь Древней Руси протекала в постоянном соприкосновении с Востоком.

В русскую музыку образы Востока ввел Глинка (если не считать нескольких робких попыток его предшественников): в сороковых годах впервые прозвучали «Восточные танцы» из «Руслана». Дальнейшее развитие эта линия творчества Глинки получила у его последователей — композиторов «Новой русской школы» («Могучей кучки»). В число лучших созданных ими «восточных» произведений входит и «Антар» Римского-Корсакова.

В «Антаре» мы вправе констатировать и самобытность музыкальных образов, и оригинальную трактовку циклической структуры, и богатство гармоний. В «Антаре» Римский-Корсаков проявил себя мастером оркестра*, здесь

* Сюита «Антар», как и другие ранние сочинения Римского-Корсакова, была переработана автором в зрелые годы его творчества. Нужно отметить, однако, что колоритная инструментовка сюиты (в том числе и тема пери) найдена Римским-Корсаковым в основном уже в первом варианте (ср. первоначальную и окончательную редакции «Антара» в академическом издании сочинений Римского-Корсакова, т. XVIIа, М., 1949). Чувство оркестрового колорита было присуще Римскому-Корсакову с самых первых шагов его творческой деятельности.

ясно определились основные особенности его оркестрового стиля. Римский-Корсаков умеет достичь поразительного блеска оркестровых звучаний. «Ничто не может передать очарования тем и ослепительности оркестра», — писал об «Антаре» Дебюсси[22]. В «Антаре» есть эпизоды, привлекающие не блеском, а колоритными сменами, мягкими переливами звуковых красок. В этом смысле особенно показательна последняя часть сюиты, в которой Римский-Корсаков охотно довольствуется небольшим составом, обильно используя инструментальные соло (особенно деревянных духовых инструментов). Оркестр порой трактуется как камерный ансамбль, пленяющий слушателя богатством акварельно нежных, прозрачных звучаний.

«Антар» — произведение выдающихся художественных достоинств. В то же время это один из первых опытов его автора в сфере программной музыки и прямой предшественник гениальной «Шехеразады».

Во второй половине шестидесятых годов Римский-Корсаков, помимо рассмотренных симфонических сочинений, написал ряд романсов. В них ясно заметны традиции Глинки, отчетливо сказалось влияние Балакирева. Ранние романсы Римского-Корсакова характерны для их автора общим спокойно-созерцательным тоном музыки, колоритной звукописью, воссоздающей образы природы. Среди ранних романсов мы встречаем замечательные образцы корсаковской лирики: «На холмах Грузии», «Что в имени тебе моем», «Восточный романс»[*].

---

* Более подробно о романсовом творчестве Римского-Корсакова, в том числе и о ранних романсах, см. главу одиннадцатую.

Глава четвертая

## Первая опера. Путь к мастерству

Приблизительно в одно время с началом работы над «Антаром» — зимой 1867/68 года — у Римского-Корсакова возникает мысль о крупной работе в ином жанре: об опере на сюжет стихотворной драмы Л. Мея «Псковитянка». И этот творческий замысел родился в балакиревском кружке, там обсуждался и план оперы. В составлении либретто принимали участие Стасов и Мусоргский, а также близкий к балакиревцам историк В. В. Никольский. Однако основным автором либретто был сам композитор.

Работа над «Псковитянкой» шла не быстро и с перерывами; лишь в начале 1871 года почти вся опера была написана в эскизах. Окончательная отделка и инструментовка заняли почти год: партитура «Псковитянки» закончена в начале 1872 года.

События, о которых повествует «Псковитянка», — утрата независимости Псковом (уже весьма относительной), подчинение его центральной власти на Руси. Иван Грозный добивается полного подчинения Пскова Москве*. Жители Пскова готовы покориться неизбежному. Но молодые псковичи во главе с Михайлой Тучей (псковская вольница) не

* Мей соединил в своей драме два исторических события. Время действия драмы — 1570 год: год приезда во Псков Ивана Грозного. Однако подчинение Пскова Москве произошло значительно раньше — в 1510 году, при великом князе московском Василии. Таким образом, в драме Мея, по существу, объединены события 1510 и 1570 годов. Это дало возможность Мею достичь в пьесе большой драматической насыщенности.

хотят подчиниться царю и покидают город, «чтобы не видать бесчестья Пскова осударя».

На фоне исторических событий и в тесном сплетении с ними развивается драма юной псковитянки Ольги. Выросшая в доме псковского наместника и «степенного посадника» боярина Токмакова, Ольга считает себя дочерью Токмакова, не подозревая, что она дочь боярыни Веры Шелоги (сестры жены Токмакова) и царя Ивана Васильевича. Лишь боярин Токмаков знает, что Ольга — дочь Веры, но имя отца Ольги Вера унесла с собой в могилу*.

Драма Ольги — столкновение двух чувств: любви к Михайле, вожаку псковской вольницы, и с детства возникшего влечения к царю Ивану. Встреча с Грозным, приехавшим во Псков, усиливает эту инстинктивную дочернюю привязанность. Грозный же, пораженный сходством Ольги с Верой, расспрашивает о ней Токмакова. Узнав, что мать Ольги — боярыня Шелога, а отец неведом, он понимает, что судьба свела его с дочерью. Во встрече с Ольгой он видит знамение божие и решает пощадить Псков.

Развязка драмы — в заключительной картине оперы. Близ ставки Грозного, в лесу, недалеко от Пскова, царская стража задержала старого боярина Матуту, который пытался похитить Ольгу, чтобы против воли девушки жениться на ней. Ольга в шатре Грозного. Доверчиво рассказывает она царю о любви к Михайле. Разговор Грозного с дочерью прерван появлением вблизи ставки псков-

---

* Драма Мея открывается прологом, действие которого происходит в год рождения Ольги. Вера Шелога рассказывает сестре Надежде, невесте князя Токмакова, о встрече в лесу с красивым боярином, имени которого она не называет. С первого взгляда Вера полюбила боярина (это был Грозный). Плод их любви — новорожденная Ольга. Рассказ Веры прерван возвращением ее мужа, старого боярина Шелоги. Проведший в походе более года, Шелога поражен, увидев новорожденного ребенка. Чтобы спасти сестру, Надежда заявляет, что она — мать ребенка.

Римский-Корсаков в своей опере опустил пролог меевской драмы; происхождение Ольги выясняется из рассказов действующих лиц и из встреч Ольги с Грозным. В конце семидесятых годов Римский-Корсаков написал вторую редакцию «Псковитянки»; в эту редакцию вошел и пролог. Вторая редакция осталась неопубликованной. В третью и окончательную редакцию (1891—1892) пролог не вошел. Однако в конце девяностых годов Римский-Корсаков переработал пролог из второй редакции «Псковитянки» в «оперу-пролог» под названием «Боярыня Вера Шелога». Эта опера обычно исполняется в одном спектакле с «Псковитянкой» в качестве пролога к ней.

Характеристику оперы «Боярыня Вера Шелога» см. в одиннадцатой главе настоящей книги.

ской вольницы — Михайло Туча требует выдачи Ольги. Царь приказывает уничтожить дружину Тучи, а самого Михайлу взять живым. В схватке погибает вся дружина вместе с Тучей; случайная пуля убивает Ольгу. В отчаянии Грозный падает на труп дочери.

Собравшийся народ оплакивает погибшую Ольгу, а вместе с ней и утраченную вольность Пскова.

Чем привлек Римского-Корсакова и его друзей сюжет драмы Мея? Как известно, и русские писатели, и русские художники, и русские композиторы не раз обращались в крупнейших своих творениях к знаменательным эпохам истории нашей Родины. Достаточно вспомнить «Бориса Годунова» Пушкина, «Тараса Бульбу» Гоголя, «Утро стрелецкой казни» и «Боярыню Морозову» Сурикова, «Ивана Сусанина» Глинки, «Бориса Годунова» и «Хованщину» Мусоргского, «Князя Игоря» Бородина. Смысл обращения к прошлому глубоко и верно определил Белинский: «Мы вопрошаем и допрашиваем прошедшее, чтобы оно объяснило нам наше настоящее и намекнуло нам о нашем будущем»[1].

К знаменательным эпохам русской истории несомненно принадлежит и царствование Ивана IV. А сам Грозный, столь же несомненно, был одним из выдающихся правителей Руси, при всей глубокой противоречивости его натуры, при серьезных противоречиях в его государственной деятельности.

Фигура Грозного не раз привлекала внимание русских писателей и художников. Назовем такие широко известные произведения, как «Василиса Мелентьева» Островского, «Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого, «Иван Грозный и его сын Иван» Репина, «Иоанн Грозный» Антокольского (эта скульптура создана в 1871 году, как раз тогда, когда заканчивалась «Псковитянка»).

Личность и деятельность Ивана IV получила различное освещение в художественных произведениях. Чаще всего в нем видели лишь беспощадного тирана. Но некоторые писатели и художники показали и иные стороны облика царя. В превосходной характеристике знаменитой статуи Антокольского В. В. Стасов писал: «Царь Иоанн сидит в царском кресле, злой и грозный и словно одержимый одним из тех припадков, которые стоили жизни и нестерпимых мучений тысячам наших предков... И все-таки — это не просто кровожадный и грозный тигр перед нами...

Эта голова способна к великим предприятиям и мыслям,

весь этот облик говорит о могучих способностях души, искаженной, но все-таки великой»[2].

И в пьесе Мея Грозный — не только жестокий деспот. Драма действующих лиц раскрывается в «Псковитянке» на фоне борьбы Грозного за единое и мощное Московское государство.

Нет сомнения, что Римский-Корсаков оценил эту мысль меевской пьесы. И не только оценил: перерабатывая «Псковитянку» Мея в либретто, композитор не ограничился неизбежными сокращениями, которых требовала оперная специфика. Он подчеркнул, что Грозный — умный, дальновидный правитель, нелицемерно заботящийся о благе страны, хорошо понимающий значение государственного единства Руси. Вместе с тем Римским-Корсаковым не обойдены такие черты Грозного, как подозрительность, недоверчивость (разговор с псковскими боярами), жестокость, беспощадность в расправе с непокорными (рассказ гонца о казнях в Новгороде).

Римский-Корсаков показывает, что историческая правота в борьбе Пскова с Москвой — на стороне Москвы, на стороне Грозного и что попытка псковской вольницы противостоять Москве обречена на неудачу. В то же время молодые псковичи, которые не хотят примириться с утратой независимости родного города, обрисованы в опере с глубоким сочувствием. Не осторожный Токмаков, призывающий псковичей покориться царю, а смелый и горячий Туча со своими товарищами привлекает симпатии слушателя. В музыке оперы, особенно в заключительном хоре — отпевании Ольги и былого величия Пскова, звучит скорбь об утраченной вольности псковской.

«Псковитянка» создавалась в эпоху подъема демократического освободительного движения и пристального внимания к народной жизни. Обращаясь к прошлому своей родины, передовые русские художники в ту пору с особым сочувствием относились ко всему «бунтарскому», к народной борьбе за независимость.

И Римский-Корсаков, понимая историческую закономерность подчинения Пскова Москве, не мог в то же время иначе, как с горячим сочувствием, взглянуть на «бунтарство» молодых псковичей, не желающих мириться с утратой древних прав Пскова*.

* Показательно, что первые слушатели «Псковитянки» сразу почувствовали в ней дух «вольности». Рассказывая в «Летописи» о первых спектаклях «Псковитянки», Римский-Корсаков пишет: «Элемент псков-

Нет оснований говорить о двойственности, непоследовательности замысла «Псковитянки», но можно говорить о его сложности.

Сложна и противоречива историческая ситуация в драме Мея. Эту сложность исторической ситуации Римский-Корсаков раскрыл в своей опере как чуткий и умный художник.

«Псковитянка» создавалась в те же годы, что и «Борис Годунов» Мусоргского. Это был период особенно близких дружеских отношений между Мусоргским и Римским-Корсаковым. С осени 1871 года они даже поселились в одной комнате. «Наше житье с Модестом было, я полагаю, единственным примером совместного житья двух композиторов... В эту осень и зиму мы оба много наработали, обмениваясь постоянно мыслями и намерениями. Мусоргский сочинял и оркестровал польский акт „Бориса Годунова“ и народную картину „Под Кромами“. Я оркестровал и заканчивал „Псковитянку“ »[5]. Частыми гостями Мусоргского и Римского-Корсакова были Стасов, Бородин и другие близкие им музыканты.

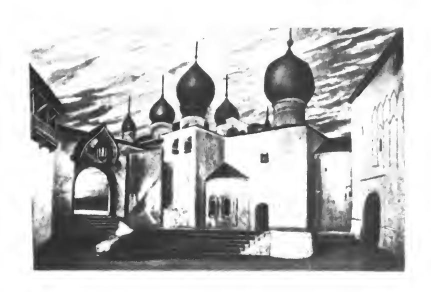
Дружбу Римского-Корсакова и Мусоргского Бородин считал плодотворной для обоих композиторов. «Модинька с Корсинькой, с тех пор как живут в одной комнате, сильно развились оба. Оба они диаметрально противоположны по музыкальным достоинствам и приемам, один как бы служит дополнением другому. Влияние их друг на друга вышло крайне полезное. Модест усовершенствовал речитативную и декламационную сторону у Корсиньки; этот, в свою очередь, уничтожил стремление Модеста к корявому оригинальничанью, сгладил все шероховатости гармонизации, вычурность оркестровки, нелогичность построения музыкальных форм — словом, сделал вещи Модеста несравненно музыкальнее»[6].

Трудно сомневаться в правоте Бородина. Он писал эти строки под непосредственным впечатлением частых встреч с Мусоргским и Римским-Корсаковым. Вполне возможно даже, что в этом письме нашли отражение и высказывания

---

ской вольницы пришелся по сердцу учащейся молодежи, и студенты-медики, говорят, орали в коридорах академии песню вольницы всласть»[3].

«Элемент вольницы» почувствовала и царская цензура, но он отнюдь не пришелся ей «по сердцу»: «В цензуре объяснили мне, что все изменения должны были клониться к тому, чтобы изъять из либретто всякий намек на республиканскую форму правления во Пскове и переделать второй акт из веча в простой бунт»[4].



Эскиз декорации второй картины первого действия оперы «Псковитянка» работы А. Я. Головина

самих авторов «Бориса» и «Псковитянки». Однако творческое взаимодействие между Мусоргским и Римским-Корсаковым на рубеже шестидесятых — семидесятых годов никак нельзя свести к преодолению тех или иных недостатков. Нужно говорить здесь прежде всего о глубокой идейной и творческой близости, о родственности замыслов капитальных произведений, над которыми работали тогда Мусоргский и Римский-Корсаков.

Общего между «Борисом» и «Псковитянкой» очень много. В обеих операх авторы обратились к значительным событиям истории Руси — даже время действия «Бориса» и «Псковитянки» разнится лишь на несколько десятков лет. В обеих операх выступают как активная сила народные массы. В обеих операх переплетается драма народа с личной драмой.

В «Псковитянке», как и «Борисе», нашел широкое применение тот напевно-декламационный вокальный стиль, в котором речевая выразительность сочетается с естественно

льющейся мелодической линией. Правда, местами речитативы «Псковитянки» несколько суховаты и однообразны; это не относится, впрочем, к центральным партиям Грозного и Ольги.

Близость «Псковитянки» и «Бориса» не исключает, конечно, в опере Римского-Корсакова и черт, типичных именно для ее автора. Характерно для Римского-Корсакова введение жанровых, бытовых сцен. Характерна светлая лиричность, прежде всего в образе Ольги. Римский-Корсаков отдал дань и своему влечению к народной фантастике — в сцене, где старая няня Власьевна рассказывает девушкам сказку про царевну Ладу.

Самая драматургия «Псковитянки», самый тип национальной русской оперы, найденный здесь Римским-Корсаковым, во многом самобытны. «Псковитянка», по меткому определению Асафьева, «опера-летопись... драматизм ее, — говорит он, — не есть привычный нам драматизм конфликтов, это драматизм русских летописей, драматизм, вытекающий из восприятия повествования, тогда как оно само по себе течет спокойно и бесстрастно, описывая ужасы мора, голода, пожаров и вражеских нашествий столь же сурово, сдержанно и величаво, как и редкие радостные события»[7].

Среди народных сцен «Псковитянки» выделяется драматической насыщенностью вторая картина первого акта — сцена веча. Перед слушателями встает древний русский город. Народ испуган рассказом новгородского гонца о казнях в Новгороде и вестью, что и на Псков идет Грозный с опричниной. Народ в этой сцене живет, волнуется, разделяется на спорящие группы. Слышатся возгласы — ответы на речи Токмакова и Тучи. Одни готовы покориться царю, другие хотят защищать родной город. Здесь получают развитие лапидарные, полные энергии темы народа, готового встать на защиту Пскова.

Первая из этих тем звучит как смелый, гордый вызов:




Вторая выражает твердую решимость народа отстоять вече, отстоять древние права «вольного города» (в нотном примере опущено оркестровое сопровождение, дублирующее партию хора):




Яркой контрастности достигает композитор в интонационной обрисовке Токмакова и Тучи. Нарочито спокойно и несколько вкрадчиво обращение к вечу посадника, который советует псковичам не вступать в борьбу с царем («Так вы тотчас за шестопер и бердыш»), а встретить его хлебом-солью. Словам Токмакова противопоставлена пламенная речь Тучи:




В данной теме можно ощутить родство с первой темой народа. Трудно сказать, сознательно или интуитивно придал композитор черты сходства этим темам, но оно бесспорно указывает на близость Тучи к псковскому народу.

Кульминационный (и завершающий) эпизод сцены веча — песня псковской вольницы, покидающей родной город:*




Русская песенная ширь окрашена в этой мелодии в тона мужественные, но с оттенком печали.

Близкий музыкальный образ в сходной сценической ситуации Римский-Корсаков создает много лет спустя. Это песня дружины князя Всеволода в «Сказании о граде Китеже» (см. пример 136). Конечно, в «Песне вольницы» Рим-

* Это одна из нескольких тем «Псковитянки», в основу которых положены подлинные народные напевы. Здесь Римский-Корсаков взял песню «Как под лесом» (первый сборник Балакирева, № 27), придав ей более энергичный, волевой характер.

ский-Корсаков, далекий еще от творческой зрелости, не достиг драматической насыщенности песни китежской дружины.

К лучшим народным сценам «Псковитянки» принадлежит замечательный хор псковичей, ожидающих приезда царя (начало первой картины второго действия). В этой музыке, так напоминающей народные русские песни, слышится горестная жалоба.

Как причитание, почти с безнадежным отчаянием, звучит многократно короткий мотив:

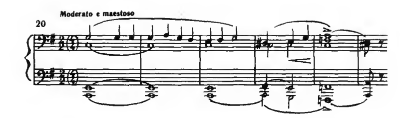



Есть в «Псковитянке» и светлые, радостные сцены — хор девушек («Из-под холмика»), славящих царя в тереме Токмакова (вторая картина второго действия), хор девушек («Ах, мати дубрава зеленая») в сцене в лесу (первая картина третьего действия).

Упоминавшийся уже хор отпевания («Совершилося, волей божией пал великий Псков с гордой волею») — торжественно-скорбное завершение оперы.

Для индивидуальных вокальных партий «Псковитянки» характерен речитативный стиль, особенно последовательно примененный в партии Грозного. В сцене с псковскими боярами (терем Токмакова, вторая картина второго действия) в словах царя Ивана слышатся и «грозность», и беспощадно злой сарказм, и внезапные вспышки яростного гнева. С наибольшей полнотой облик Грозного раскрывается в последней картине оперы (сцена в шатре). Здесь декламационная речь Грозного приобретает разнообразные оттенки, выражая различные мысли и чувства: заботу о судьбах страны, безудержный гнев на Матуту, скрытую нежность в беседе с Ольгой, отчаяние при виде мертвой дочери.

В музыке «Псковитянки» (как и «Бориса Годунова» Мусоргского) большое значение имеет система лейтмотивов. Основной мотив Грозного является в то же время важнейшим лейтмотивом оперы. Это мрачная, тяжелая, как будто «давящая», суровая, действительно грозная и вместе с тем величественная мелодия, выросшая из старинного церковного напева (звучит она преимущественно в оркестре):




Ольга — первый из тех обаятельных женских образов, которые не раз встретятся в операх Римского-Корсакова. Пленяют в Ольге и ее самоотверженная любовь, и душевная чистота, и кротость, и одновременно твердость духа. К этому образу тянутся нити и от старинных русских песен о горькой женской доле, и от бессмертных творений русской литературной классики.

Музыкальные образы, связанные с Ольгой, резко контрастируют музыке Грозного. Если партия Грозного целиком выдержана в речитативном стиле, то партия Ольги гораздо ближе к кантилене. Это особенно заметно в заключительной картине, где суровым, подчас жестковатым речитативам царя противопоставлена гибкая, мягкая напевность речи Ольги.

С Ольгой связано несколько лейтмотивов. Основной из них, — по существу, гармонический. Этот лейтмотив — «Ольгины аккорды», по определению самого Римского-Корсакова, — звучит жалобно и печально:




Мелодический рисунок и гармония — ряд прозрачных трезвучий — очень мягки, женственно нежны, и здесь очевидна народная окраска музыки* .

С Ольгой связан также не столько мелодический, сколько фигурационный лейтмотив. По месту в драматургии оперы и по настроению его можно назвать темой страданий Ольги. Появляется он в качестве сопровождения других тем.

* Она создается, в частности, сопоставлением доминанты с натуральными третьей и седьмой ступенями минора.

Например, в сцене встречи Ольги с Грозным (в царской ставке) тема страданий сплетается с «Ольгиными аккордами».

Третий лейтмотив Ольги — светлая, певучая и тоже мягкая мелодия:




Эта мелодия — выражение теплой привязанности Ольги к Грозному. В то же время она имеет более широкое значение — это тема светлых надежд Ольги.

Очень велика в «Псковитянке» роль оркестра, всегда активно участвующего в действии. Самостоятельные оркестровые эпизоды оперы — сцена царской охоты и грозы* (начало второй картины третьего действия), краткое «Ольгино интермеццо», предшествующее сцене в тереме Токмакова и построенное на лейтмотивах Ольги, и интермеццо перед сценой веча, со зловещим перезвоном колоколов. Это интермеццо передает тревогу псковского народа, созываемого на вече; вместе с тем в «колокольном» интермеццо перед слушателем встает образ Грозного: его основная тема сплетается с тревожным звоном.

Опера открывается широко развитой увертюрой, в основу которой легли темы оперы. В торжественном вступлении звучат мрачные лейтгармонии Грозного и основной его лейтмотив. Главной партией увертюры, написанной в форме сонатного allegro, служит тема горячего обращения Тучи к псковскому народу, она дополнена удалым возгласом, завершающим песню вольницы. Побочная партия — певучая тема Ольги (третий из ее лейтмотивов). Господствуют в увертюре мужественные темы Грозного и Тучи, создавая картину ожесточенной борьбы.

«Псковитянка» впервые была поставлена в Мариинском театре в Петербурге через год после ее окончания, 1 января 1873 года. Опера шла с превосходным составом исполнителей. Дирижировал Э. Ф. Направник. Грозного пел О. А. Петров, Ольгу — Ю. Ф. Платонова, няню Власьевну — Д. М. Леонова, Михайлу Тучу — Д. А. Орлов, Ток-

* Написана для второй редакции «Псковитянки» и вошла в окончательную редакцию.

макова — И. А. Мельников. «Исполнение было хорошее, артисты делали что могли. Орлов прекрасно пел в сцене веча, эффектно запевая песню вольницы. Петров, Леонова и Платонова были хороши, равно и хоры и оркестр. Опера понравилась, в особенности 2-е действие — сцена веча; меня много вызывали»[8]. Успех оперы укрепил веру автора в свое призвание оперного композитора.

В сезоне 1871/72 года Римский-Корсаков принял участие в сочинении коллективного произведения, оперы-балета «Млада». Либретто написал драматург В. А. Крылов по сценарию, составленному директором императорских театров С. А. Гедеоновым. Музыку Гедеонов предложил написать Бородину, Мусоргскому, Кюи и Римскому-Корсакову, несколько балетных танцев — автору многочисленных балетов Л. А. Минкусу. Опера-балет осталась незаконченной. Работа шла медленно, а после того как Гедеонов ушел с поста директора театров, прекратилась. Написано было лишь несколько сцен, музыка которых впоследствии вошла частично в другие произведения их авторов. На сюжет Гедеонова — Крылова Римский-Корсаков написал много лет спустя самостоятельное произведение. В «новую» «Младу» вошла часть материала, предназначенного Римским-Корсаковым для коллективной «Млады»*.

Первая половина семидесятых годов для Римского-Корсакова важная и во многом переломная пора. Она принесла ему перемену в личной жизни. В 1872 году он женился на Н. Н. Пургольд (1848—1919).

Судя по имеющимся данным, Н. Н. Римская-Корсакова обладала крупным музыкальным дарованием. Ее великолепный слух и музыкальная память вызвали в свое время изумление Бородина. «А какова Надежда Пургольд? Вообрази, Корсинька наиграл ей антракт из „Псковитянки"; она на память написала его, да не на фортепиано, а прямо на оркестр — со всеми тонкостями гармоническими и контрапунктическими, несмотря на сложность, оригинальность и трудность голосоведения»[9].

Превосходная пианистка Н. Н. Пургольд принимала деятельное участие в музыкальных собраниях балакиревского кружка. В домашних исполнениях опер, написанных участ-

* Некоторые фрагменты музыки Римского-Корсакова к «первой» «Младе» вошли в «Майскую ночь», в «Снегурочку, а также в струнный квартет.



Н. Н. Римская-Корсакова.
*С рисунка Е. М. Бема*

никами кружка, ей неизменно поручалась фортепианная партия, которую она исполняла с профессиональным блеском и тонким пониманием. Об этом свидетельствуют, в частности, письма Мусоргского: «Наш милый оркестр» (то есть Н. Н. Римская-Корсакова) упоминается в них неоднократно и всегда с теплой признательностью.

Взаимное чувство Н. Н. Пургольд и Н. А. Римского-Корсакова началось с музыкальной дружбы. «Псковитянка» создавалась в постоянном обмене мнений с Надеждой Николаевной. Совместно обсуждался каждый новый фрагмент оперы. Некоторые отрывки «Псковитянки» оркестрованы по указаниям композитора Надеждой Николаевной. Высоко ценились участниками кружка фортепианные переложения симфонических произведений, сделанные Н. Н. Римской-Корсаковой. В ее аранжировке издан ряд симфонических

сочинений Даргомыжского, Римского-Корсакова, Чайковского, Глазунова.

В первой половине семидесятых годов Римский-Корсаков более активно включается в петербургскую музыкальную жизнь.

Начать надо с того события, которое имело исключительное значение в творческой жизни и всей музыкальной деятельности Римского-Корсакова. Летом 1871 года к нему обратился М. П. Азанчевский, известный в свое время музыкант-педагог (пианист и композитор), только что назначенный директором Петербургской консерватории на место Н. И. Зарембы. Азанчевский предложил Римскому-Корсакову войти в число педагогов Петербургской консерватории по классам практического сочинения и инструментовки, а также оркестровому классу.

Римский-Корсаков не сразу решился принять предложение Азанчевского и, естественно, обратился за советом к Балакиреву и другим участникам кружка. «Друзья мои советовали мне принять приглашение. Балакирев, один, в сущности, понимавший мою неподготовленность, тоже настаивал на моем положительном ответе, главным образом имея в виду провести своего во враждебную ему консерваторию. Настояния друзей и собственное заблуждение восторжествовали, и я согласился на сделанное мне предложение. С осени я должен был вступить профессором в консерваторию, не покидая пока морского мундира»[10].

Римский-Корсаков очень сурово оценивает свое решение: «Если б я хоть капельку поучился, если б я хоть на капельку знал более, чем знал в действительности, то для меня было бы ясно, что я не могу и не имею права взяться за предложенное мне дело... Но я... автор „Садко", „Антара" и „Псковитянки"... — я ничего не знал»[11].

Конечно, Римский-Корсаков чрезмерно к себе суров: несомненно, он уже много знал, а еще больше умел, опираясь на художественный опыт. Тем не менее при наличии большого практического творческого опыта теоретических знаний, необходимых для воспитания композиторской молодежи, у него тогда не было.

Но как же могло случиться, что автор талантливейших и глубоко самобытных произведений не имел элементарных, в сущности, сведений по теории композиции? Чтобы ответить на этот вопрос, нужно вернуться к балакиревскому кружку.

Балакиревский кружок — своеобразная «артель» музы-

кантов, вначале полулюбителей, а затем художников-новаторов. Показателен состав кружка: профессиональным музыкантом при зарождении кружка был лишь Балакирев, кроме него в кружок входили офицер Мусоргский, морской офицер Римский-Корсаков, военный инженер Кюи, искусствовед и публицист Стасов, доктор медицины и химик Бородин. Как известно, Бородин и Кюи до конца жизни совмещали музыкальную деятельность с научно-педагогической работой.

В балакиревском кружке Римский-Корсаков встретил полное понимание своего, возникшего в ранней юности, тяготения к Глинке (недаром балакиревцы называли себя «русланистами»). В балакиревском кружке, как мы знаем, укрепилась любовь Римского-Корсакова к русской народной песне. В кружке Балакирева созрели и общие глубоко прогрессивные воззрения Римского-Корсакова на искусство и на задачи художника, его убеждение в том, что художественное творчество должно быть неразрывно связано с народной жизнью, с народным искусством. Здесь очень велика роль Стасова, который бесспорно был идейным вдохновителем кружка, так же как Балакирев — его музыкальным главой.

Творческая работа участников кружка протекала в постоянном обмене мнениями, в обсуждении создаваемых произведений.

Одного — но очень важного — не могла дать Римскому-Корсакову эта система творческой работы: крепкой композиторской техники, без которой не может быть и композиторского мастерства. Балакирев не видел необходимости в регулярных, школьного характера, занятиях, а главное — и не мог бы ими руководить.

В «Летописи» мы находим чрезвычайно интересные мысли о педагогической — точнее, воспитательной — системе Балакирева. «С юных лет он привык видеть себя среди улыбышевского оркестра; будучи хорошим пианистом, он выступал уже публично в университетских концертах, на вечерах у Львова, Одоевского, Виельгорского и др. 〈... 〉 Музыкальная практика и жизнь дала возможность яркому таланту Балакирева развиться быстро. Развитие других (участников кружка. — *А. С.*) началось позднее, шло медленнее и требовало руководителя. Этим руководителем и был Балакирев, добившийся всего своим изумительным разносторонне-музыкальным талантом и практикою... Балакирев, сам не прошедший какой-либо подготовительной

школы, не признавал надобности в таковой и для других»[12].

С решительным осуждением говорит Римский-Корсаков об этом балакиревском методе.

«Правильны ли были отношения Балакирева к его друзьям-ученикам? По-моему, безусловно неправильны ⟨...⟩ Что нужно было мне? Пианизм, гармоническая и контрапунктическая техника и понятие о формах. Балакиреву следовало засадить меня за фортепиано и заставить выучиться хорошо играть... Но он не сделал этого; сразу объявив меня не пианистом ⟨...⟩

...Ему следовало дать мне несколько уроков по гармонии и контрапункту, заставить написать несколько фуг и объяснить синтаксис музыкальных форм. Он этого не мог сделать, ибо сам не проходил этого систематически и не считал необходимым... С первого знакомства посадив меня за сочинение симфонии, он отрезал мне дорогу к подготовительной работе и выработке техники»[13].

Страницы «Летописи», посвященные балакиревским методам музыкального воспитания, написаны в 1893 году, когда отношения Римского-Корсакова с Балакиревым резко ухудшились*. Это, видимо, наложило свою печать на приведенные высказывания. И хотя Римский-Корсаков, как всегда, стремится быть объективным, хотя он замечает, что «Балакирев делал то, что мог и умел», — все же непримиримо суровый тон его кажется не вполне справедливым. Недостаток теоретических знаний и технической подготовки был трудностью в творческом пути всех «кучкистов», в том числе и самого Балакирева.

В начале семидесятых годов, когда Римский-Корсаков начал сознавать недочеты своей композиторской подготовки, балакиревский кружок, в сущности, распался. Следует подчеркнуть: распался именно как кружок балакиревский. На ряд лет М. А. Балакирев отошел от музыкальной деятельности и даже почти не виделся со своими товарищами.

Причины этого временного выключения Балакирева из музыкальной жизни остаются не вполне выясненными. Видимо, здесь сыграли роль семейные обстоятельства и материальные трудности, одно время граничившие с острой нуждой. Но, вероятно, большее значение имели причины творческого порядка. Не принес успеха Балакиреву-пианисту его концерт на родине, в Нижнем Новгороде. Тяжело

* См. об этом в восьмой главе настоящей книги.

подействовало на Балакирева отстранение его от дирижирования концертами Русского музыкального общества. Концерты Бесплатной школы, шедшие под управлением Балакирева, должны были прекратиться из-за отсутствия у школы средств. Очень медленно, с большими внутренними трудностями протекало творчество Балакирева-композитора; достаточно сказать, что работа над лучшим его произведением растянулась на полтора десятка лет: симфоническая поэма «Тамара», начатая в конце шестидесятых годов, была завершена лишь в восьмидесятые годы. Обстановка в кружке, им созданном, на рубеже семидесятых годов не могла давать Балакиреву полного удовлетворения. Опека Балакирева, столь необходимая его друзьям в начале шестидесятых годов, постепенно становилась для них излишней, и даже больше того — тягостной. Разлад между Балакиревым и его воспитанниками наметился уже в конце шестидесятых годов: «Пробуждавшаяся во мне мало-помалу самостоятельность (мне шел уже 25-й год) к этому времени стала проявлять свои права гражданства, и острый отеческий деспотизм Балакирева начинал становиться тяжел»[14].

А в конце 1871 года распад кружка — вернее, отход от него Балакирева — стал уже совершившимся фактом.

Встречи участников «Могучей кучки» продолжались, конечно, и после «самоустранения» Балакирева. Встречались чаще всего у Стасова, у В. Ф. Пургольда, у Л. И. Шестаковой — сестры Глинки, у Мусоргского и Римского-Корсакова, когда они жили вместе, позднее — у Римского-Корсакова. Однако прежней музыкальной «артели» уже не было. Все с большей четкостью определялся путь в искусстве каждого из «кучкистов». И путь Римского-Корсакова, как мы увидим, далеко не сразу получил признание и поддержку его друзей.

Римский-Корсаков всегда относился к своему творческому труду и ко всей своей музыкальной деятельности с сознанием крайней ответственности. Жажда совершенствования была неотъемлемым его свойством. И вот Римскому-Корсакову, с его неустанной пытливостью, пришлось убедиться в глубоких недочетах своего музыкального образования. Он осознал их, когда стал учить молодых музыкантов. Примерно тогда же он убедился, что недостатки техники мешают ему творить, во всяком случае — идти вперед; а стоять на месте Римский-Корсаков не мог по коренным чертам своей неутомимо ищущей натуры.

И со свойственной ему настойчивостью он стал учиться,

используя для этого каждую возможность. Несколько лет — начиная приблизительно с 1873 года — можно назвать периодом «творческого перевооружения» композитора.

Сдержанные строки «Летописи» не дают представления о внутреннем кризисе, который пережил Римский-Корсаков в начале этого периода. Вообще надо иметь в виду, что, читая «Летопись» без сопоставления с другими документами, легко получить неправильное представление о ее авторе. Он может показаться человеком умным, проницательным, но замкнутым, пожалуй, даже суховатым. Между тем у Римского-Корсакова была пылкая, страстная натура, особенно в отношении к искусству. В данном случае существенный корректив к «Летописи» вносит одно из писем П. И. Чайковского.

В 1877 году он писал Н. Ф. фон Мекк о Римском-Корсакове: «Он такой же самоучка, как и остальные, но в нем совершился крутой переворот ⟨...⟩ Он пришел в глубокое отчаяние, когда увидел, что столько лет прошло без всякой пользы и что он шел по тропиночке, которая никуда не ведет. Он спрашивал тогда, что ему делать. Само собой разумеется, нужно было учиться. И он стал учиться, но с таким рвением, что скоро школьная техника сделалась для него необходимой атмосферой. В одно лето он написал бесчисленное множество контрапунктов и шестьдесят четыре фуги, из которых тотчас прислал мне десять на просмотр. Фуги оказались в своем роде безупречными...»[15]

Мы не располагаем исчерпывающими данными о начале и ходе тех занятий Римского-Корсакова, о которых говорит Чайковский. Сам автор «Летописи» относит начало изучения гармонии и контрапункта к 1874 году[16]. Это явная ошибка; причем автор «Летописи» ошибся, как и в ряде других случаев, на один год. А. Н. Римский-Корсаков сообщает более точные сведения, основываясь на изучении тетради с контрапунктическими упражнениями Николая Андреевича. Систематические занятия начались весной 1873 года, продолжались в 1874 и особенно усиленно в 1875 году[17]. Фуги, упоминаемые Чайковским в письме к фон Мекк и написанные летом 1875 года, были, видимо, своего рода итогом этих занятий.

Есть основания думать, что Чайковский письменно высказал свое мнение о фугах их автору. Письмо это (как, очевидно, и несколько других писем из переписки Чайковского и Римского-Корсакова) не найдено. Но сохранилось

письмо, в котором Чайковский дает общую оценку музыкально-теоретическим занятиям Римского-Корсакова.

«Знаете ли, что я просто преклоняюсь и благоговею перед Вашей благородной артистическою скромностью и изумительно сильным характером. Все эти бесчисленные контрапункты, которые Вы проделали, эти 60 фуг и множество других музыкальных хитростей — все это такой подвиг для человека, уже восемь лет тому назад написавшего „*Садко*", что мне хотелось бы прокричать о нем целому миру ⟨...⟩ при Вашем громадном даровании, в соединении с тою идеальною добросовестностью, с которою Вы относитесь к делу, — из-под пера Вашего должны выйти сочинения, которые далеко оставят за собою все, что до сих пор было написано в России. С величайшим нетерпением буду ожидать присылки Ваших 10-ти фуг»[18].

В переписке Чайковского с Римским-Корсаковым упоминается «программа действий» в музыкально-теоретических занятиях Римского-Корсакова. По-видимому, она была выработана совместно обоими композиторами.

Здесь надо остановиться на сообщении А. К. Глазунова, приводимом в ряде работ о Римском-Корсакове. Сообщение это вызывает серьезные сомнения. Никакими другими источниками оно не подтверждается, а с «Летописью» вступает в прямое противоречие: «Нисколько не стесняясь своего профессорского звания, Николай Андреевич приходил в класс профессора Иогансена, читавшего теорию музыки, и, садясь рядом со своими собственными учениками, проделывал все задачи, какие задавались Иогансеном»[19].

Судя по «Летописи», Римский-Корсаков отнюдь не был склонен (и это вполне естественно) обнаруживать свое незнание перед учениками. «Взявшись руководить консерваторскими учениками, пришлось притворяться, что все, мол, что следует, знаешь, что понимаешь толк в их задачах. Приходилось отделываться общими замечаниями, в чем помогал личный вкус, способность к форме, понимание оркестрового колорита и некоторая опытность в общей композиторской практике, а самому хватать на лету сведения от учеников»[20].

Противоречат сообщению Глазунова и следующие строки «Летописи»: «Однажды показал я эти фуги Ю. И. Иогансену, товарищу по консерватории, считавшемуся знатоком по гармонии и контрапункту; он ими остался очень доволен и с тех пор, как я полагаю, убедился в том, что я кое до чего дошел и своего профессорского звания не осрамлю.

Во время занятий моих контрапунктом я спрашивал иногда у Ю. И. совета и указаний, но самых упражнений моих ему не показывал...»[21].

Нужно добавить, что Римский-Корсаков и в этот раз показал Иогансену не школьного типа упражнения, а фортепианные пьесы, предназначенные для печати и действительно вскоре изданные Бесселем (6 фуг для фортепиано ор. 17).

Хотя Глазунов прямо ссылается на Римского-Корсакова как на источник своего сообщения («Сам он с удовольствием вспоминал об этих уроках во время празднования 25-летия его педагогической деятельности в консерватории»), все же приведенные фрагменты «Летописи» не допускают двух толкований и убедительно опровергают свидетельство Глазунова. Видимо, либо память ему изменила, либо он неосновательно доверился кому-то из консерваторских «старожилов». Нужно заметить, что в воспоминаниях Глазунова есть и другие неточности.

Римский-Корсаков не ограничивался чисто учебными занятиями контрапунктом. Он углубленно изучал творения старых мастеров-контрапунктистов. Это изучение привело к пересмотру прежних, «раннекучкистских» взглядов на старую музыку. «Я много играл и просматривал С. Баха и стал высоко чтить его гений, между тем как во время оно, не узнав его хорошенько и повторяя слова Балакирева, называл его „сочиняющей машиной“ ⟨...⟩ Палестрина и нидерландцы тоже стали увлекать меня»[22].

Работа над композиторской техникой (в частности, усвоение искусства полифонического письма) — это важнейшая сторона «творческого перевооружения» Римского-Корсакова. Другая, тоже весьма существенная, — изучение и обработка русских народных песен.

Римский-Корсаков знакомится с различными сборниками и обработками народных песен, подумывает о составлении собственного сборника. Поэтому вполне ко времени пришлось предложение Т. И. Филиппова*, певца-дилетанта, записать с его голоса и гармонизовать несколько десятков песен (Филиппов обратился к Римскому-Корсакову по совету Балакирева). Так был создан первый сборник русских народных песен с фортепианным сопровождением

* Т. И. Филиппов занимал пост председателя песенной комиссии при Русском географическом обществе; в задачи комиссии входило собирание, изучение и издание русских народных песен.

Римского-Корсакова. Имя собирателя песен и инициатора сборника сохранилось в его названии[23]. Характерно и не требует комментариев лаконичное замечание Римского-Корсакова о работе его над песнями филипповского сборника: «...я гармонизировал их дважды, так как первой гармонизацией доволен не был, находя ее недостаточно простой и русской»[24]. Полного удовлетворения Римскому-Корсакову филипповский сборник не дал, так как вошли в него песни, не самим композитором выбранные.

Собственный сборник «100 русских народных песен» Римский-Корсаков составлял «со включением туда наибольшего по возможности числа обрядовых и игровых песен». Эти песни привлекали его, как «наиболее древние, доставшиеся от языческих времен и в силу сущности своей сохранившиеся в наибольшей неприкосновенности»[25]. В сборник вошли песни, слышанные в детстве в Тихвине, несколько песен из старых сборников (Прача, Стаховича) и, наконец, песни, записанные Римским-Корсаковым от его друзей и знакомых, хорошо знавших русскую народную музыку, в том числе — Мусоргского, Е. С. Бородиной (жены А. П. Бородина), С. Н. Кругликова. «Я строго избегал всего, — замечает Римский-Корсаков, — что мне казалось пошлым и подозрительной верности»[26].

Друзья Римского-Корсакова с живым сочувствием отнеслись к его работе. Неутомимый В. В. Стасов с обычной энергией отыскивал для него старые песенные сборники. Мусоргский в одном из писем к Римскому-Корсакову называет работу его над русскими песнями «благословенной, исторической заслугой»[27].

В своих народно-песенных сборниках Римский-Корсаков был, по существу, продолжателем великого дела, предпринятого Балакиревым.

В фортепианном сопровождении Римский-Корсаков, как и Балакирев, меньше всего стремится к пианистическому блеску. Задача, которую ставит перед собой Римский-Корсаков, — максимально скромными средствами раскрыть характер народного напева. В ряде песен он оставляет партию голоса почти без поддержки; аккомпанемент в таких обработках очень скупо, но тонко и точно подчеркивает выразительность мелодической линии. Показательна в этом смысле песня «Калинушка с малинушкой» («40 народных песен, собранных Т. И. Филипповым и гармонизированных Н. А. Римским-Корсаковым», №15). Существенная особенность и данной обработки, и многих других заключается в

том, что фортепиано вступает после голоса; так в русском народном пении — начинает запевала, а затем уже вступают остальные голоса.

Большую чуткость Римский-Корсаков проявляет в отборе ладогармонических средств. Он охотно пользуется диатоникой, плагальными гармониями, терцовыми, квартовыми и квинтовыми созвучиями, столь частыми в народной музыке. Например, в приведенной песне «Калинушка с малинушкой» сопровождение сводится к чередованию терций и квинт*. Пример строго диатонической гармонизации — обработка песни «Туман, туман при долине» (сборник «100 русских народных песен», составленный Н. А. Римским-Корсаковым, ор. 24, № 61)**. Русское народное творчество во многом определило особенности фактуры в обработках Римского-Корсакова. В них встречается и характерное для русской народной полифонии подголосочное изложение. В качестве примера можно назвать песню «Как по садику, садику» (сборник «100 русских народных песен», ор. 24, № 79). В некоторых обработках легко обнаруживается воздействие русской народной инструментальной музыки. В плясовой песне «Ах, свет, мои ластушки» («40 народных песен», № 40) аккомпанемент явно имитирует «треньканье» балалайки.

В песне «Что вы, пчелы, сидите» (сборник «100 русских народных песен», ор. 24, № 97) быстрые гаммообразные фигурации нижнего голоса несомненно ведут свое происхождение от русских инструментальных наигрышей.

Если обработки песен «Ах, свет, мои ластушки» и «Что вы, пчелы, сидите» связаны с традициями наигрышей струнных русских инструментов, то в песне «Что от терема да до терема» (сборник «100 русских народных песен», ор. 24, № 73) сказались иные традиции. Вряд ли можно сомневаться, что «одинокие» тянущиеся звуки сопровождения связаны с впечатлениями от игры на русских народных духовых инструментах.

Говоря о первом песенном сборнике М. А. Балакирева (1866 года), Е. В. Гиппиус указывает на чрезвычайно суще-

* То же — в песне «Зелена груша в саду шатается» (сборник «100 русских народных песен», составленный Н. А. Римским-Корсаковым, ор. 24, № 75).

** Песня гармонизована почти исключительно трезвучиями, причем Римский-Корсаков ограничивается преимущественно плагальными гармониями и, в соответствии с миксолидийским ладом песни, натуральной доминантой.

ственную стилистическую черту балакиревских обработок. «Заметив типичность остинатных сопровождений к песням в народной инструментальной практике Поволжья... Балакирев подхватил и развил в своих фортепианных сопровождениях эти народные остинатные приемы с изумительной изобретательностью»[28].

Остинатность — именно в тех ее видах, которые встречаются в народной музыке, характерна и для ряда корсаковских обработок.

Укажем, например, на песню «У меня ли муж водопьяница» (сборник «100 русских народных песен», ор. 24, № 68) с неизменно выдерживаемым в сопровождении «волыночным» (тонико-доминантовым) органным пунктом. В упомянутой песне «Зелена груша в саду шатается» остинатность не в нижнем, а в верхнем голосе (выдержанная на tremolando октава).

Работая над своими сборниками, Римский-Корсаков не только накопил для себя «запас» народных мелодий, широко использованный им во многих произведениях. Создавая фортепианное сопровождение к народным напевам, он искал и успешно находил те музыкально-выразительные средства (гармония, полифония, инструментальная фактура), которые глубоко соответствуют национальному духу русской народной музыки. Таким образом, в работе Римского-Корсакова над песенными сборниками складывались и развивались весьма существенные черты его стиля.

Обращение к русским народным песням имело для Римского-Корсакова и другое значение. Игровые и обрядовые песни и празднества, связанные с циклом языческого поклонения солнцу, особенно привлекали композитора. «Прочитав кое-что по части описаний и исследований этой стороны народной жизни, например Сахарова, Терещенку, Шейна, Афанасьева*, я увлекся поэтической стороной культа поклонения солнцу и искал его остатков и отзвуков в мелодиях и текстах песен. Картины древнего языческого времени

* А. Н. Афанасьев (1826—1871) — видный исследователь русского фольклора, автор капитальных трудов: «Русские народные сказки», «Поэтические воззрения славян на природу» и других работ; И. П. Сахаров (1807—1863) — собиратель русских народных сказок и текстов песен; А. В. Терещенко (1806—1865) — автор исследования «Быт русского народа»; П. В. Шейн (1826—1900) — собиратель текстов народных песен, исследователь русского народного быта. Труды названных ученых были передовыми для своего времени научными исследованиями.

и дух его представлялись мне, как тогда казалось, с большой ясностью и манили прелестью старины»[29].

Когда речь будет идти о зрелых операх Римского-Корсакова, в которых оживают образы древней русской поэзии, эти строки не раз вспомнятся.

Третье, о чем нельзя не сказать, говоря о работах семидесятых годов, о периоде «творческого перевооружения», — новое обращение к Глинке. Изучением глинкинских опер в самой ранней юности Римский-Корсаков сделал первый шаг на пути к профессионализму. В семидесятые годы он снова изучает творения Глинки.

Непосредственная причина нового обращения к Глинке — подготовка партитур «Ивана Сусанина» и «Руслана» к изданию, предпринятому сестрой Глинки Л. И. Шестаковой, предложившей Балакиреву взять на себя редакцию глинкинских оперных партитур. К этой работе, требовавшей кропотливого усидчивого труда, Балакирев привлек Римского-Корсакова и А. К. Лядова. Вряд ли есть надобность комментировать известные слова Римского-Корсакова:

«Занятия партитурами Глинки были для меня неожиданною школою*. И до этих пор я знал и боготворил его оперы; но, редактируя печатавшиеся партитуры, мне пришлось пройти фактуру и инструментовку Глинки до последней ничтожной мелкой нотки... Как у него все тонко и в то же время просто и естественно и какое знание голосов и инструментов! Я с жадностью вбирал в себя все его приемы»[30].

Четвертая сторона музыкальной деятельности Римского-Корсакова в семидесятые годы, тоже сыгравшая значительную роль в его творческом развитии, — дирижерская практика.

Если в классах сочинения и инструментовки Римский-Корсаков, не имея необходимой теоретической подготовки, мог опираться на свой практический творческий опыт, то в оркестровом классе положение было другое. Римский-Корсаков, став руководителем ученического оркестра, впервые взял в руки дирижерскую палочку, концертмейстерского опыта не было, и потому именно в работе с консерваторским

---

* Придавая большое значение своей работе над глинкинскими партитурами как творческой школе, Римский-Корсаков отнюдь не был доволен результатами этой работы. Более тщательная редакция опер Глинки была выполнена им совместно с А. К. Глазуновым в связи со столетием со дня рождения Глинки. Эта редакция вышла в беляевском издательстве в девятисотые годы.

оркестром ему пришлось испытать наибольшие трудности. «В оркестровом же классе пришлось призвать на помощь возможное самообладание. Мне помогало то, что никто из учеников моих на первых порах не мог себе представить, чтобы я ничего не знал, а к тому времени, когда они могли начать меня раскусывать, я уже кое-чему понаучился»[31].

Не будучи опытным дирижером, Римский-Корсаков тем не менее внес свежую струю в оркестровый класс консерватории. Интересно свидетельство Бородина по этому поводу. «Вместо архивной суши, которою угощал их (оркестрантов. — *А. С.*) Заремба, они знакомятся с настоящею музыкою. Притом система Зарембы была убийственная: он держал оркестр по полугоду на одной какой-нибудь скучнейшей симфонии Гайдна и заставлял [играть] сначала, например, одни скрипки, потом одни флейты, потом одни гобои и т. д. ⟨...⟩

...Каков же должен был показаться им Корсаков после этого... Выходя из мысли, что цель класса не разучивание отдельных голосов, которые каждый может разучить и дома, а исполнение ансамблем, Корсаков заставляет учеников играть à livre ouvert всем оркестром...

...Таким образом ученики приучаются сразу становиться в положение оркестровых музыкантов, узнают множество хороших пьес и притом самым приятным для них образом: как будто они их играют на музыкальном вечере, а не в классе»[32].

Работа Римского-Корсакова с ученическим оркестром длилась четыре года. Прекратилась она по следующим причинам. Постепенно в оркестровом классе оказалось довольно много «хозяев». Аккомпанементами в выступлениях учеников-солистов часто дирижировали их учителя (Ауэр, Лешетицкий и другие профессора консерватории). Оперными спектаклями Римский-Корсаков не дирижировал — их вели Азанчевский и Дж. Ферреро. Все это стало «стеснять и угнетать» Римского-Корсакова, и весной 1875 года, после «маленького натянутого объяснения» с Азанчевским, Николай Андреевич отказался от руководства оркестром учеников консерватории. «Бросив оркестровый класс, я оказался недостаточно подготовленным к концертной или оперной дирижерской деятельности. Если впоследствии я и достиг известного успеха в дирижерстве, ...то это благодаря моей последующей практике с морскими военными оркестрами и с ученическим оркестром Придворной капеллы, а также благодаря моему постоянному изучению приемов

Направника при постановке моих опер в Мариинском театре»[33].

Работа с военно-морскими оркестрами протекала в основном именно в семидесятые годы: Весной 1873 года Римский-Корсаков покинул военно-морскую службу, перейдя на музыкальную работу в том же морском ведомстве (уже не с военным, а с гражданским чином). Он занял только что учрежденную должность инспектора «музыкантских хоров», иначе говоря, духовых оркестров военно-морского ведомства. В обязанности его входило наблюдение за военно-морскими оркестрами по всей стране, руководство капельмейстерами, репертуаром оркестров и т. д. Помимо этого, на Римского-Корсакова возлагалось наблюдение за учениками консерватории — стипендиатами морского ведомства.

К своим новым обязанностям Римский-Корсаков отнесся очень серьезно. Он заботился и о качестве исполнения, и о репертуаре, делал многочисленные переложения для духовых оркестров. Изредка он сам дирижировал концертами, и эти его выступления привлекали внимание музыкального мира.

Впервые руководителем военно-морских оркестров стал виднейший музыкант. Римский-Корсаков расширил и улучшил репертуар военно-морских оркестров, повысил качество исполнения, привлек к работе с оркестрами более даровитых и квалифицированных капельмейстеров.

Работа с духовыми оркестрами сыграла немаловажную роль и в музыкальном развитии самого Римского-Корсакова. И не только потому, что эта работа помогла ему в овладении дирижерским искусством. «Мое назначение на должность инспектора музыкантских хоров расшевелило уже давно возникавшее во мне желание ознакомиться подробно с устройством и техникою оркестровых инструментов. Я достал себе некоторые из них: тромбон, кларнет, флейту и т. д. и принялся разыскивать их аппликатуру с помощью существующих для этого таблиц»[34].

Не довольствуясь практическим изучением инструментов, Римский-Корсаков задумал написать капитальный учебник оркестровки. Работа эта заняла не один год. В конце концов Римский-Корсаков отказался от мысли завершить задуманное руководство, так как описать все бесчисленные системы духовых (особенно деревяных) инструментов оказалось делом практически невыполнимым. Результат работы над учебником — толстая тетрадь записей и набросков.

О значении незавершенного руководства для его автора Римский-Корсаков говорит: «Но зато я, вечно поверяя себя на практике в музыкантских хорах морского ведомства, а в теории трудясь над учебником, лично приобрел значительные сведения по этой части. Я узнал то, что знает всякий практик, военный капельмейстер немец, но чего, к сожалению, совсем не знают композиторы-художники ⟨...⟩ и с этих пор стал применять вновь приобретенные сведения к своим сочинениям, а также старался поделиться ими со своими учениками в консерватории и дать им если не полное знание, то ясное понятие об оркестровых инструментах»[35].

На семидесятые годы в основном приходится и работа Римского-Корсакова в Бесплатной музыкальной школе. Весной 1874 года депутация от Бесплатной школы просила его взять на себя руководство школой, заменив отказавшегося Балакирева. Приняв это предложение, Римский-Корсаков энергично взялся за новую работу. Нужно было заново создать хор — основу деятельности школы — и начать подготовку концертов, не устраивавшихся три года.

Первый концерт потребовал длительной подготовки и состоялся в марте 1875 года. В программу вошли отрывки из ораторий Баха и Генделя, «Kyrie» Палестрины, «Miserere» Аллегри и симфония Гайдна.

«На концерте зал был полон и сбор хорош. Публика была довольна, и школа начала поправлять свои дела. Моя „классическая“ программа концерта поразила решительно всех; от меня никто не ждал такой программы, и я решительно упал во мнении многих»[36].

«Классический» уклон был выдержан и во втором концерте под управлением Римского-Корсакова, состоявшемся в феврале 1876 года; в программу его вошли сочинения Бетховена, Генделя и Баха.

Тяготение Римского-Корсакова к западноевропейской классике вызвало удивление и недоумение в петербургском музыкальном мире, а у части друзей композитора — явное неодобрение: «В те времена В. В. Стасов как-то мрачно помалчивал, когда разговор заходил о моей деятельности»[37].

Конечно, Стасова тревожила не только подчеркнутая «классичность» первых концертов Римского-Корсакова, но еще больше — отсутствие в них произведений русских композиторов. Следующий, третий концерт (март 1876 года) рассеял опасения друзей русской музыки — программа состояла из сочинений Глинки, Даргомыжского, Балакире-

ва, Бородина, Кюи, Мусоргского и самого Римского-Корсакова. «Концерт... с русской программой приподнял снова мой кредит в глазах моих музыкальных друзей: Кюи, Стасовых, Мусоргского и проч. Оказывалось на деле, что я еще не совсем перебежчик или ренегат, что я все-таки прилежу душой к русской школе»[38]. Программы дальнейших концертов Бесплатной школы за время руководства Римского-Корсакова составлялись очень разнообразно — из произведений русских и западноевропейских композиторов.

Педагогические занятия в консерватории, дирижирование ученическим оркестром и концертами Бесплатной школы, руководство «музыкантскими хорами» морского ведомства — такова картина широкой культурной деятельности Римского-Корсакова, сыгравшей немаловажную роль в русской музыкальной жизни семидесятых годов. Все виды этой музыкальной деятельности Римский-Корсаков использует для того, чтобы с характерной для него настойчивостью учиться. Он учится, восполняя пробелы своей музыкально-теоретической подготовки; он упорно овладевает дирижерским искусством; соприкоснувшись с духовыми оркестрами, он углубленно изучает духовые инструменты; работая в Бесплатной школе, он столь же углубленно изучает технику и выразительные средства хора — именно в годы руководства Бесплатной школой появляется ряд хоровых сочинений Римского-Корсакова.

Каковы творческие результаты этих лет интенсивного учения? Нельзя сказать, чтобы творческая деятельность Римского-Корсакова в семидесятые годы (после завершения первой редакции «Псковитянки») была малопродуктивной. Им написано в эти годы несколько крупных инструментальных произведений: третья симфония (1873, переработана в 1884 году), струнный квартет (1874), квинтет для фортепиано и духовых инструментов (1876) и струнный секстет (1876). Кроме того, ряд фортепианных пьес (1876—1878) и хоровых сочинений (1876—1879).

Привлекательны в этих произведениях серьезность и благородство мысли, тонкий вкус; бесспорна достигнутая автором значительная техническая уверенность. Однако печать самобытной индивидуальности по сравнению с более ранними опусами потускнела. В этом, несомненно, сказалось то обстоятельство, что «чистая», внепрограммная инструментальная музыка была не так близка художественной натуре Римского-Корсакова, как музыка программная; но столь же несомненно, что на перечисленных произведениях отрица-

тельно сказалась своего рода гипертрофия техницизма — плод увлечения контрапунктом.

Самое значительное из инструментальных сочинений семидесятых годов — третья симфония. Это, безусловно, более зрелое произведение, чем первая симфония, но вместе с тем и менее эмоциональное. Ни одна из частей третьей симфонии не поднимается до той полноты чувства, которой покоряет Andante на тему песни «Про татарский полон».

Рационалистичность третьей симфонии отметил и П. И. Чайковский в своем печатном отзыве.

«Общее впечатление, производимое этим сочинением, можно охарактеризовать так: преобладание техники над качеством мыслей; недостаточность вдохновения и порыва, взамен которых: выработанность и пестрота изящных деталей, доходящая до излишества»[39].

Чайковский с одобрением выделил две части симфонии: первую (Allegro) и вторую (Scherzo).

Основная тема Allegro (выросшая из темы интродукции) — подвижная мелодия праздничного характера — не очень типична для Римского-Корсакова. Зато нельзя отказать в самобытности второй теме. Это изящно гармонизованная, светлая, нежная мелодия. Такого рода музыкальные образы можно встретить и в операх и в романсах Римского-Корсакова. Обе темы получают богатое развитие. Allegro заканчивается необычной, пасторально-мечтательной кодой.

Характер следующей части симфонии — колоритного скерцо — определяет главная тема:



Чайковский считал скерцо лучшей частью симфонии. «Перл симфонии, — писал он, — скерцо; здесь талантливость г. Корсакова, не стесненная губительным рефлексом... проявилась во всей своей мощи. Оригинальный пятичетвертной ритм, на котором зиждется эффектность этой части сочинения, беспрестанно вступает в борьбу с ритмами противоположного характера; результатом этого единовременного сочетания ямбов, хореев, дактилей и анапестов является нечто совершенно небывалое по прелести и пикантности контрастов. Если прибавить к этому необычайное мастерство инструментовки г. Римского-Корсакова, легкость и округленность гармонических очертаний его музыки, то в сумме получится произведение необычайно милое и оригинальное»[40].

Как пастушья свирель звучит тема Andante. Эта часть симфонии вызывает в воображении картину летней природы со сценой бури в центральном эпизоде.

Andante переходит в финал без перерыва. В конце Andante появляются фанфары, сначала еле слышные, затем все более звучные. Из них вырастает основной мотив главной партии финала. Второй мотив главной партии — оживленная, русского склада, плясовая мелодия, предвосхищающая танцевальные темы «Снегурочки»:




Эта мелодия — единственный характерный для Римского-Корсакова из музыкальных образов финала. В этой наименее удавшейся части симфонии особенно ясно сказалось одностороннее увлечение контрапунктической техникой. И только в великолепной коде, которая полна эпической мощи, очень удачно сочетание начальных интонаций главной партии первой части с мотивами главной партии финала.

Как и первая симфония, третья симфония — произведение неровное. Но в третьей симфонии, при гораздо большей творческой зрелости автора, меньше непосредственности, меньше и стилистической цельности.

Камерные ансамбли семидесятых годов не вошли в концертный репертуар. И, видимо, не только потому, что это произведения переломного периода в творчестве Римского-

Корсакова. Можно думать, что данный вид инструментальной музыки вообще не был близок Римскому-Корсакову, так как и более поздние опыты его в камерно-инструментальном жанре не оказались удачными. Не вошли в репертуар и мелкие фортепианные пьесы Римского-Корсакова, не очень значительные и малооригинальные (в отличие от превосходного фортепианного концерта, созданного в начале восьмидесятых годов). Более содержательны и самостоятельны хоры, из которых лучшие с успехом исполняются и в наши дни. Некоторая часть хоров представляет собой обработки народных песен.

Как отнеслись музыкальные друзья Римского-Корсакова к его работе над композиторской техникой и к творчеству семидесятых годов? Только Бородин сочувствовал Римскому-Корсакову. В известном письме к Л. И. Кармалиной он писал: «Без сомнения, Вы много слышали о разладе, распадении и проч. нашего кружка...

Пока я не вижу тут ничего, кроме естественного положения вещей. Пока все были в положении яиц под наседкою (разумея под последнею Балакирева), все мы были более или менее схожи. Как скоро вылупились из яиц птенцы — обросли перьями..., а когда отросли крылья — каждый полетел, куда его тянет по натуре его... Так должно быть, когда художественная индивидуальность сложится, созреет и окрепнет. (Балакирев этого как-то не понимал и не понимает.) Многих печалит теперь то обстоятельство, что Корсаков поворотил назад, ударился в изучение музыкальной старины. Я не скорблю об этом. Это понятно: Корсаков развивался обратно, нежели, например, я. Он начал с Глинки, Листа, Берлиоза, ну, разумееется, пресытился ими и ударился в ту область, которая ему неизвестна и сохраняет интерес новизны»[41].

С одобрением отнесся Бородин к третьей симфонии. Что касается других близких к Римскому-Корсакову музыкантов, то о них он пишет: «Мало восхищенные моей 3-ей симфонией, друзья еще менее удовлетворились моим квартетом... на меня стали посматривать с некоторым сожалением, как на катящегося вниз, под гору. Занятия же мои гармонией и контрапунктом делали меня личностью подозрительной в художественном смысле»[42].

Римский-Корсаков не ошибся, оценивая так отношение друзей к его творчеству и к его музыкальному «самообразованию». В письме к А. А. Голенищеву-Кутузову[43] Стасов говорит: «В заключение всего, не сидел сложа руки и Римля-

нин: написал 61 фугу(!!!) и с десяток канонов. Об этом умалчиваю. De mortuis...»*

Осенью того же года Мусоргский пишет: «„Могучая кучка" выродилась в бездушных изменников; ⟨...⟩ „Антар"! Неужели воспоминание о *былом* не пробудит сурковую спячку; хотя бы по мозговой оболочке (кого следует) скользнула живая мысль да проняла до пяток (кого *следует*). Раскаяние великое дело. Беда в том, что талмудистам раскаяние недоступно, они слишком крепки мертвой букве закона, слишком бездушные рабы»[44]. Совершенно очевидно, что, говоря о «бездушных изменниках» и о «ком следует», Мусоргский имеет в виду Римского-Корсакова.

Ошибочность точки зрения, выраженной в письмах Стасова и Мусоргского, не требует доказательств. Но не надо забывать, что правота Римского-Корсакова стала бесспорной тогда, когда после кризисных лет он создал великие произведения искусства. А до этого и Чайковский опасался, что контрапунктические увлечения уведут Римского-Корсакова от живого творчества. В цитированном письме к фон Мекк Чайковский писал: «Фуги оказались в своем роде безупречные, но я тогда же заметил, что реакция произвела в нем слишком резкий переворот. От презрения к школе он разом повернул к культу музыкальной техники ⟨...⟩ Очевидно, он выдерживает теперь кризис, и чем этот кризис кончится, предсказать трудно. Или из него выйдет большой мастер, или он окончательно погрязнет в контрапунктических штуках»[45].

Отношение участников балакиревского кружка к переломному периоду в творчестве Римского-Корсакова связано с их отношением к консерваториям и музыкантам, группировавшимся около Петербургской и Московской консерваторий.

Музыканты консерваторской группы считали, что для развития русской музыкальной культуры важнее всего усвоить достижения европейской музыки, подготовить квалифицированных профессионалов-музыкантов. Поэтому основой развития музыкального искусства они считали музыкальное образование, создание сети консерваторий и училищ, а также организацию концертов. Консерватория и связанные с ними концерты Русского музыкального общества сыграли огромную положительную роль в музыкаль-

---

* Начало латинской поговорки:
«О мертвых либо хорошее, либо ничего».

ной жизни России. Но были и слабые стороны в деятельности и воззрениях консерваторской группы музыкантов и их признанного главы А. Г. Рубинштейна.

Далеко не в достаточной мере Рубинштейн и его единомышленники понимали значение национальной самобытности в искусстве. Именно это, в первую очередь, являлось причиной резко критического отношения к А. Г. Рубинштейну и другим музыкантам консерваторской группы со стороны молодых «кучкистов», которые боролись за народность русской музыки. В этом вопросе деятели «Новой русской школы», бесспорно, занимали более прогрессивные позиции.

Однако, борясь против консерваторий и консерваторской группы музыкантов во имя защиты национальных основ русского музыкального искусства, «кучкисты» тоже допускали серьезные ошибки. Они считали, что самое обучение технике музыкального искусства заключает в себе опасность отхода от национальной самобытности, что в консерваториях воспитание молодых музыкантов неизбежно должно идти по пути безличного академизма.

Еще до открытия консерваторий, в 1861 году, Стасов писал, возражая А. Г. Рубинштейну: «Сколько для развития искусства полезны небольшие школы, ограничивающиеся одним элементарным образованием, одной музыкальной грамотностью, сколько вредны высшие школы: академии и консерватории»[46].

Несколькими годами позже, после открытия консерваторий, в 1867 году, аналогичные мысли высказывает Кюи: «Музыка — искусство, а не точная наука. Единственный советник и судья в деле музыкальном — наше ухо и вкус... Для музыкального развития достаточно иметь талант, получить первоначальное музыкальное образование (чтение нот, знание такта и т. д.) и изучать великие произведения мастеров». Но консерватории, по мнению Кюи, «хотят делать композиторов и потому из музыки, этого языка страсти, они делают какую-то схоластическую науку...»[47]

О воззрениях Балакирева на воспитание молодых композиторов мы уже знаем — его взгляды, в общем, совпадали с точкой зрения Кюи и Стасова. Интересно, что Серов, во многом расходившийся с балакиревцами, в вопросах музыкального образования занимал близкие к ним позиции. «Если есть надобность чему-нибудь учить жаждующего музыкальных познаний — так именно чтению партитур оркестровых»[48].

Нельзя сказать, что упреки по адресу консерваторий в академическом, полуремесленном обучении музыкальному искусству были лишены всяких оснований. Но они были несправедливы в отношении лучших профессоров обеих консерваторий; особенно, конечно, в отношении А. Г. Рубинштейна, а также его брата — «московского» Рубинштейна.

Несправедливо представлять себе братьев Рубинштейнов как упорных противников русской музыки, в частности «Новой русской школы». Н. Г. Рубинштейн исполнял произведения «кучкистов» (например, балакиревского «Исламея», третью симфонию Римского-Корсакова); он участвовал как пианист в концертах Бесплатной музыкальной школы.

Итак, не следует преувеличивать разногласий между деятелями «Новой русской школы» и консерваторской группой. Но нельзя их и преуменьшать.

Когда друзья советовали Римскому-Корсакову принять предложение Азанчевского, они, очевидно, рассчитывали, что в консерваторский «омут» войдет человек, который начнет решительную борьбу с «музыкальной риторикой» — с консерваторскими методами воспитания молодых музыкантов. А когда Римский-Корсаков сам стал писать «контрапунктные упражнения», каноны и фуги, его друзьям показалось, что он изменил общему «кучкистскому» делу, перешел в лагерь «консерваторов». Понадобились годы, чтобы стала ясна правота Римского-Корсакова. Уже «Майская ночь» и в особенности «Снегурочка» заставили Стасова по-иному взглянуть на творческую деятельность Римского-Корсакова. А в 1890 году, в день празднования двадцатипятилетия композиторской деятельности Римского-Корсакова, он сказал: «Вы никогда не покидали своего высокого поста представителя „Новой русской школы", никогда не отступали, никогда не теряли ни энергии, ни мужества, невзирая ни на какие неблагоприятные обстоятельства, и всегда оставались руководителем национальным»[49].

В этом высказывании Стасова дана верная оценка творческого пути Римского-Корсакова. Действительно, войдя в консерваторию, он остался деятелем «Новой русской школы». Вместе с тем он стал со временем авторитетнейшим из педагогов Петербургской консерватории, внес много нового, свежего, современного в консерваторские методы обучения композиторов. Работа его в консерватории имела и другое значение: она способствовала сближению двух групп петербургских музыкантов, помогла уничтожению розни

между «Новой русской школой» и музыкантами, объединившимися вокруг консерватории.

К периоду «ученья» Римский-Корсаков относит и работу над новой редакцией «Псковитянки», начатую в середине 1876 и законченную в 1877 году. «Но ученье мое еще, видно, не окончилось. Параллельно с занятиями „Русланом“ и „Жизнью за царя“ я принялся за переработку „Псковитянки“»[50].

В каком направлении шла переработка, видно из следующих строк «Летописи»: «Я чувствовал в ней (в первой редакции „Псковитянки“. — *А. С.*) гармонические преувеличения, я сознавал несвязность и расшитость речитативов, недостаток пения в местах, где бы оно должно было быть, недоразвитость и длинноты форм, отсутствие контрапунктического элемента и т. д., словом, я сознавал, что моя тогдашняя композиторская техника была недостойна моих музыкальных идей и прекрасного сюжета»[51]. Для второй редакции написаны и некоторые новые сцены; важнейшая из них, как мы уже знаем, — пролог, позднее переработанный в оперу «Боярыня Вера Шелога».

Римский-Корсаков предложил новую редакцию «Псковитянки» дирекции Мариинского театра. Однако большой настойчивости он не проявил, и новая редакция поставлена не была. «...Я огорчен был мало. Я точно чувствовал, что это к лучшему и что с „Псковитянкой“ следует подождать. Зато я чувствовал тоже, что курс учения моего окончен и мне следует предпринять что-нибудь новое и свежее»[52].

Глава пятая

# Творческая зрелость

«Новое и свежее», за что принялся Римский-Корсаков после завершения второй редакции «Псковитянки», — опера «Майская ночь». В этом произведении Римский-Корсаков окончательно преодолел трудности роста, которые в продолженис нескольких лет сковывали его творческую фантазию.

Начатая в 1877 и законченная в основном в 1878 году*, вторая опера Римского-Корсакова была задумана значительно раньше. Мысль о ней подала Римскому-Корсакову Н. Н. Пургольд.

«Я с детства своего обожал „Вечера на хуторе", и „Майская ночь" нравилась мне чуть ли не преимущественно перед всеми повестями этого цикла.

Жена моя, еще будучи моей невестой, часто уговаривала меня написать когда-нибудь оперу на этот сюжет. Мы вместе с ней читали эту повесть в день, когда я сделал ей предложение. С тех пор мысль о „Майской ночи" не покидала меня»[1].

«Сюжет „Майской ночи" для меня связан с воспоминаниями о времени, когда жена моя сделалась моей невестой, и опера посвящена ей»[2].

«Автобиографичность» „Майской ночи" (конечно, вместе с гоголевским сюжетом) определила характер ее музыки: и окрашивающий всю оперу светлый весенний колорит, и

* Увертюра к «Майской ночи» написана в следующем, 1879 году.

наполняющий ее аромат мечтательно-нежных и радостных любовных эмоций.

Чтобы яснее понять своеобразие оперы Римского-Корсакова, стоит сравнить ее с «Сорочинской ярмаркой». Общее между операми Римского-Корсакова и Мусоргского (созданными приблизительно в одно время) — сюжет, заимствованный из «Вечеров на хуторе близ Диканьки», народно-песенная основа музыки, великолепные бытовые сцены и проходящая на их фоне любовная лирическая линия. Но в «Майской ночи» больше лиричности, а пожалуй, и тепла. Главное же отличие «Майской ночи» от «Сорочинской ярмарки» в том, что Римский-Корсаков сопоставляет два мира: мир живых людей, мир реальный — и мир сказочный, мир «нежити»*. Сплетение сочно поданного быта с фантастикой, идущее от традиций народной русской поэзии, не раз встретится и в следующих операх Римского-Корсакова.

Либретто «Майской ночи» Римский-Корсаков составлял сам, «держась в точности сюжета Гоголя и, поскольку возможно, сохраняя его разговорный текст, имеющийся в изобилии в его повести»[3]. Не отступая от гоголевской повести в развитии сюжета, композитор, однако, придает ему самостоятельную окраску. «Майская ночь» — первая из опер Римского-Корсакова, заставляющая вспомнить о его увлечении обрядово-игровыми песнями и древнеславянским культом поклонения солнцу. Впрочем, «солнечные» мотивы проявились в «Майской ночи», как указывает сам композитор, «косвенно и отраженно»[4] в обильных обрядово-игровых (песенно-хороводных) сценах, в сохранившемся от древних времен поверье о русалках, выходящих из воды во время весенних «зеленых святок». К «зеленым святкам», иначе — к троицкой или русальной неделе, и приурочено действие оперы, а гоголевские утопленницы в соответствии с этим превращены в русалок. «Таким образом мне удалось связать с обожаемым мной содержанием обрядовую сторону народного быта, которая выражает собою остатки древнего язычества»[5].

И глубоко народное содержание гоголевской повести, и стремление показать «обрядовую сторону народного быта», естественно, привели Римского-Корсакова к использованию

* Фантастика, правда, есть и в «Сорочинской ярмарке», но значение ее иное. «Сонное видение парубка» («Ночь на Лысой горе») в «Сорочинской ярмарке» — лишь вводный, в сущности даже искусственно введенный, эпизод.

подлинных народных песен. В «Майской ночи» звучат, в соответствии с сюжетом, украинские мелодии. Это прежде всего песни игровые, связанные с «зелеными святками» («А мы просо сеяли»*, «Завью венки» и другие). Упоминаемая в гоголевской повести песня «Солнце низенько» легла в основу первой песни Левко. Украинские народные напевы звучат и во второй песне Левко, и в сцене русалок; можно сказать даже, что почти вся музыкальная ткань оперы пронизана попевками и интонациями народных песен.

В реальной, народно-бытовой сфере «Майской ночи» легко различаются три линии: лирическая, обрядово-игровая (хоровые эпизоды) и жанрово-юмористическая.

Лирическая линия «Майской ночи» — любовь Ганны и Левко. Необычно для оперного творчества Римского-Корсакова, что полнота лирических чувств раскрыта не столько в женском, сколько в мужском образе. Поистине пленительны обе песни Левко. При общем лирически-задушевном тоне они раскрывают различные стороны его облика. Весьма популярная первая песня «Солнышко низко» («Солнце низенько») юношески радостна и грациозна. Вторая, «Спи, моя красавица», полна глубокой нежности. Запоминаются в этой песне и красивая, с отзвуками украинских песен, кантилена вокальной партии, и оркестровый рефрен, имитирующий наигрыш бандуры, с колоритными и в то же время простыми гармониями.

С мягкой певучестью песен Левко контрастирует взволнованная декламация его рассказа-легенды о судьбе погибшей Панночки. Характер таинственности, «балладности» рассказа Левко подчеркивает настороженно-тревожная мелодия, звучащая в оркестре. Ганна обрисована не с такой полнотой, как Левко. К сожалению, не получают более широкого развития две превосходные темы Ганны из ночной сцены с Левко (первое действие).

Хоровые песни занимают очень важное место в драматургии оперы. Они образуют тот фон, создают ту светлопоэтическую атмосферу «зеленых святок», в которой развиваются события, хорошо всем известные по гоголевской повести. Хороводом «А мы просо сеяли» открывается первый акт. Следующая затем сцена Ганны и Левко завершается троицкой песней «Завью венки». Таким образом, важ-

* Эта же песня в русском варианте (по сборнику М. А. Балакирева) введена в «Снегурочку»; в «Майской ночи», соответственно сюжету, Римский-Корсаков вводит украинский вариант этой песни (по сборнику А. И. Рубца).

нейшая в драматургии оперы лирическая сцена Ганны и Левко получает своего рода обрамление в виде игровых песен.

И в дальнейшем обрядово-игровые песни либо перемежают действие, либо органически в него входят. Песней парубков, высмеивающих Голову, завершается первый акт; та же песня врывается в сцену Головы, Винокура и Свояченицы (второй акт). Во второй, бытовой части третьего акта — русальные песни «Порох, порох по дороге»* и «Святая неделя, зеленые святки». Свадебной хоровой песней «Солнышку красному слава» завершается опера. Даже в плясках и хороводах русалок звучат опять-таки игровые песни.

Народный характер хоровых песен подчеркнут и принципами развития, в основном вариационного**, и гармонизацией, и приемами инструментовки. Например, в оркестровой партии песни «А мы просо сеяли» кое-где слышатся плясовые наигрыши народных инструментов. В гармониях порой ощущается архаический колорит***:




* Здесь Римский-Корсаков частично сохраняет украинский текст: начальные слова песни в русском переводе — «Пыль по дороге».

** Показательно, что в хороводе «Просо» Римский-Корсаков, варьируя мелодию, пользуется народными вариантами песни «А мы просо сеяли». Обстоятельный разбор методов вариационного развития в хорах «Майской ночи» даст В. В. Протопопов[6].

*** Этот колорит создается здесь строгой диатоничностью, ладовой окраской (миксолидийский мажор), а также значительной ролью побочных ступеней.

В комических жанровых сценах достойное воплощение нашел юмор гоголевской повести. Особенно хороши сцены со Свояченицей, сцены подвыпившего Каленика. В комических эпизодах широкое применение получает речитатив. И народные мелодии для речитативных эпизодов Римский-Корсаков выбирает скорее декламационного, чем напевного склада.

При общем декламационном стиле комических сцен у каждого персонажа своя, индивидуально характерная речь. Полна тупой важности медлительная речь Головы. Не менее выразительна злобная скороговорка сварливой Свояченицы.

Интересно пародийное использование музыкальных жанров и форм. Трио в хате Головы (начало первой картины второго акта) написано в форме полонеза (построенного на двух украинских темах). Торжественность полонезного ритма вступает в забавное противоречие с содержанием разговора Винокура, Головы и Свояченицы, беседующих... о предстоящем открытии винокурни! В фугетте Головы, Писаря и Винокура на слова «Пусть узнают, что значит власть» комическое впечатление производит нарочитое несоответствие «серьезной» полифонической формы тексту и ситуации; комический, а точнее — сатирический эффект усиливается и веселым плясовым мотивом, явно «издевательский» характер которого подчеркнут инструментовкой (флейта пикколо на фоне военного барабана). Впечатление музыкальной сатиры производит и фугато тех же персонажей на слова «Сатана, сатана, это сам сатана!».

Особое место в «Майской ночи» занимает первая часть третьего акта: ночная сцена у пруда — встреча Левко с Панночкой и русалками. Фантастические образы в этой сцене слиты — что часто бывает у Римского-Корсакова — с образами природы. Как поэтичная музыкальная картина ночного пейзажа воспринимается краткое оркестровое вступление, которому композитор дал название «Украинская ночь». Автор, вероятно, имел в виду известные строки гоголевской повести:

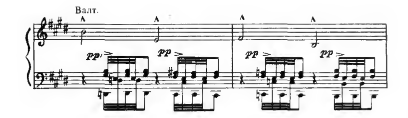
«Знаете ли вы украинскую ночь? О, вы не знаете украинской ночи! Всмотритесь в нее. С середины неба глядит месяц. Необъятный небесный свод раздался, раздвинулся еще необъятнее. Горит и дышит он ⟨...⟩ Тихи и покойны эти пруды; холод и мрак вод их угрюмо заключен в темно-зеленые стены садов»[7].

Картину теплой летней ночи вызывает в воображении слушателя колоритная перекличка валторн и струнных.

Эскизы к опере «Майская ночь».
*Фотография с рисунка В. А. Серова*

«Здесь свет тихо струится, — пишет Б. В. Асафьев, — а не бурно льется, и в нежном токе лунных лучей так ясно и прозрачно звучит ночная тишина»[8]. В то же время эти мечтательно-вопрошающие фразы-вздохи предвещают появление Панночки и в дальнейшем служат ее лейтмотивом.






В песнях и играх русалок звучат большей частью народные или народного склада мелодии. Это, конечно, сближает сцену русалок с игровыми сценами девушек и парубков. Но есть в русальих хоровых сценах и свое, именно им присущее: это колорит волшебности, который проявляется в особой грациозности мелодики, а еще больше в мягких и нежных красках оркестрового сопровождения. Поэтичен хор «Позабудемте, как нас молодцы». Несложная певучая мелодия «расцвечивается» колоритной и прозрачной звучностью оркестра (струнные, деревянные духовые, колокольчики).

В нескольких сказочных операх Римского-Корсакова встречаются полные поэзии фантастические женские образы. Первый из этих образов — Панночка. В ее музыкальной обрисовке преобладают тона мягкие, нежно-печальные. С Панночкой связан, помимо «ночного» лейтмотива, своего рода лейттембр — переливчатые, «хрустальные» glissando арф. С наибольшей полнотой обаятельный облик Панночки раскрывается в ее лаконичном дуэте* (дуэттино) с Левко: «О, как легко мне теперь». Глубоко лиричная музыка дуэттино в некотором противоречии с текстом, грустно-мечтательна. Не столько о радости избавления от гнета злой мачехи говорит она, сколько о печальной судьбе и страданиях погибшей девушки. И здесь ясно ощутим оттенок волшебности, сказавшийся в зыбких, неустойчивых гармониях и фактуре сопровождения, в неспокойных тритоновых интонациях мелодической линии**.

В творческой жизни Римского-Корсакова «Майская ночь» заняла важное место. Это первое произведение, написанное после трудных лет учения; произведение, в котором

* Этот фрагмент лишь формально является дуэтом; партия Левко сведена к функциям сопровождения; по существу, в дуэттино высказаны лишь чувства Панночки.

** По мелодическому рисунку, в частности по тритоновым интонациям, тема Панночки в дуэттино родственна певучей теме подводного царства в симфонической картине «Садко».

он, по собственным его словам, «отделался *от оков контрапункта*»[9]. Возросшее композиторское мастерство Римского-Корсакова проявилось и в богатстве гармоний, и в стройности формы (с тяготением к структурно завершенным «номерам»), и в колоритности оркестрового письма*, да и в широком применении полифонии, которая отнюдь не производит впечатления надуманности — в отличие от третьей симфонии и камерных ансамблей семидесятых годов. «С „Майской ночи" я, по-видимому, овладел прозрачной оперной инструментовкой во вкусе Глинки...»[10]

«Майская ночь» во многом определила самое направление оперного творчества Римского-Корсакова. Фантастика, мысль о борьбе добрых и злых сил (здесь — Панночка и Мачеха), тяготение к картинам старого народного быта, к обрядово-игровым сценам и песням — все это получило многообразное развитие в следующих операх автора «Майской ночи». Надо отметить и великолепное претворение гоголевского юмора, и в особенности ясно наметившиеся элементы сатиры, которые получили дальнейшее развитие много лет спустя в «Сказке о царе Салтане» и «Золотом петушке». Впрочем, в «Майской ночи» сатирические элементы окрашены в мягкие, добродушные тона.

Премьера «Майской ночи» состоялась 9 января 1880 года в Мариинском театре, под управлением Э. Ф. Направника. Исполнители основных ролей в первых спектаклях: П. А. Лодий и Ф. П. Комиссаржевский (Левко), М. А. Славина и М. Д. Каменская (Ганна), А. А. Бичурина (Свояченица), М. М. Корякин и Ф. И. Стравинский (Голова), И. А. Мельников и И. П. Прянишников (Каленик), Энде** (Винокур), В. Ф. Соболев (Писарь), Ф. Н. Велинская (Панночка).

По воспоминаниям Римского-Корсакова, публика хорошо приняла «Майскую ночь», но успех «Псковитянки» был сильнее и продолжительнее.

Высокие художественные достоинства второй оперы Римского-Корсакова не сразу получили справедливую

* При значительной роли оркестра в «Майской ночи», симфонических эпизодов в ней нет, за исключением упоминавшегося вступления к третьему акту и увертюры, построенной на темах оперы. Обилие музыкальных мыслей, вошедших в увертюру, не производит впечатления пестроты благодаря обычной для Римского-Корсакова стройности структуры, в которой нетрудно обнаружить элементы классической сонатной формы.

** Энде — сценическое имя артиста Мариинского театра н. г. фон Дервиза.

оценку и со стороны друзей композитора, и со стороны музыкальной критики.

«При первой своей постановке опера моя понравилась нашему кружку в различной степени и вообще не очень. Балакиреву — мало. В. В. Стасову нравилась только фантастическая сцена и наипаче игра и ворона ⟨...⟩ Но песни Левко, хор русалок и проч. нравились мало... По-видимому, проявившееся во мне стремление к певучести и закругленности формы всем было мало приятно; кроме того, я настолько понапугал всех занятиями контрапунктом, что на меня смотрели с несколько предвзятою мыслью. Хвалить — хвалили, но прежних: „Прекрасно-с! Бесподобно-с! Капитально-с!“ (обычные выражения восторга В. В. Стасовым. — *А. С.*) — уже не было»[11].

При всех неоспоримых достоинствах «Майской ночи», высшим достижением Римского-Корсакова в первые годы творческой зрелости нужно считать его третью оперу — «Снегурочку» (1880—1881), написанную им по одноименной пьесе-сказке Островского.

Сказка Островского была задумана как музыкально-драматический спектакль для постановки объединенными силами Большого и Малого московских театров. Музыку к этому спектаклю, поставленному в 1873 году, написал Чайковский. «Музыкальное происхождение» пьесы Островского и стихотворная форма ее, несомненно, облегчили работу Римского-Корсакова над либретто, которое (как и для ряда других своих опер) он составил сам. Закончив либретто, Римский-Корсаков послал его А. Н. Островскому (предварительно получив разрешение на переработку пьесы в оперный текст). Островский одобрил либретто.

При переработке для оперы сказка Островского подверглась неизбежным в подобных случаях сокращениям. Кое-где Римский-Корсаков изменил текст пьесы. Но существенных отступлений от фабулы нет.

Островский написал свою пьесу по сюжетным мотивам русских народных сказок. И, обратившись к пьесе Островского, Римский-Корсаков обратился к образам народного искусства в претворении мастера художественного слова и театра.

Русской народной поэзией вдохновлена юношеская симфоническая картина Римского-Корсакова «Садко». Народные украинские легенды легли в основу «Майской ночи» Гоголя, а тем самым — и оперы Римского-Корсакова. «Снегурочка» — новое обращение композитора к народной

поэзии, а за «Снегурочкой» последовал ряд других произведений, выросших из поэтических образов народного искусства.

Сказка, легенда — не уход ее многоликого автора от действительности. Это отражение действительности в художественных образах, на первый взгляд чисто фантастических, а по существу связанных с жизнью.

Нет сомнений, что так же смотрел на народные легенды, на волшебные сказки и Римский-Корсаков. Он видел в них и смелый полет творческой фантазии, и выражение народной мудрости. Он был убежден вместе с тем, что и в профессиональном музыкальном творчестве фантастические образы должны быть столь же тесно связаны с жизнью, как и в народной поэзии; недаром он говорил ученикам, что «даже и самое фантастическое в искусстве удается лишь тогда, когда оно корнями имеет нормальные земные ощущения»[12]. И в сказке Островского Римский-Корсаков увидел не только волшебную повесть, но и произведение глубокого идейного замысла.

Фабула «Снегурочки» Римского-Корсакова, в самом сжатом изложении, такова. Действие происходит в волшебном царстве берендеев. Мирное течение берендейской жизни нарушает юная Снегурочка, дочь красавицы Весны и Деда-Мороза. В глухих, недоступных человеку лесных трущобах таит Дед-Мороз Снегурочку, оберегая ее от своего врага и соперника Ярилы-Солнца. А Ярило, ревнующий Весну к Деду-Морозу, сердит и на страну берендеев, потому что в берендейских лесах скрывает Снегурочку Дед-Мороз.

Скупо посылает Ярило берендеям свои живительные лучи. Короче и холоднее стало лето. Земля утеряла плодородие. Так связана судьба берендеев — пока еще неведомо для них — со Снегурочкой.

Пятнадцать лет провела Снегурочка в непроходимых лесных чащах. Не раз долетали до нее песни пастуха Леля и манили в мир людей. С согласия Весны и Деда-Мороза в теплый весенний день появляется она в берендейской слободе. Юная Снегурочка пробуждает любовь молодого берендея — Мизгиря, но чувство любви ей незнакомо, и ответить на него она не может: Дед-Мороз не дал ей сердечного тепла. От страстных преследований Мизгиря Снегурочка спасается в родном лесу, где старый друг и верный слуга Деда-Мороза Леший «отводит глаза» Мизгирю, маня и пугая его призраками.

Снегурочка, понимая, что ей недостает чего-то, что есть у

людей, обращается за помощью к матери. С волшебным венком, подаренным Весною, Снегурочке открывается чувство любви. И когда в первый день лета, на заре, в Ярилиной долине перед царем Берендеем предстают пары вступающих в брак, Берендей видит среди них Снегурочку рядом с Мизгирем. Но счастье Снегурочки недолговечно: узнав «огонь любви», она стала доступной мести Ярилы-Солнца. Под первыми утренними лучами, согревающими людей, Снегурочка тает, исчезает. Мизгирь в отчаянии бросается в озеро.

Мудрый Берендей понимает, что гибель Снегурочки избавляет народ от гнева Ярилы-Солнца, который отомстил своему извечному врагу, Деду-Морозу. По знаку Берендея Лель и народ берендейский запевают величественный гимн — славословие Яриле-Солнцу.

Римский-Корсаков счел нужным — уже много лет спустя после создания «Снегурочки» — разъяснить ее смысл в специальной статье*. Редкий в композиторской практике и примечательный факт. Римский-Корсаков не хотел, очевидно, чтобы скрытая за сказочной фабулой идея «Снегурочки» осталась не вполне понятой.

Хотя «Снегурочка» (в отличие от «Майской ночи») — целиком сказка, но и в ней налицо противопоставление двух миров. Мир волшебный — Дед-Мороз, Леший, Весна-Красна; мир «земной» — Мизгирь, Купава, Бобыль и Бобылиха, приютившие Снегурочку, боярин Бермята и весь берендейский люд. Сама Снегурочка, певец-пастух Лель и царь Берендей — связующее звено между волшебным и реальным миром. Это лица «полумифические-полуреальные».

Мир волшебный представляет собой олицетворение «вечных», периодически выступающих сил природы. Естественна его неразрывная связь с явлениями природы: Весны — с птицами и цветами, Деда-Мороза — с вьюгами и метелями, Лешего — с лесом.

---

* Статья эта, «Снегурочка — весенняя сказка», написана в 1905 году и задумана как детальный и всесторонний разбор оперы. К сожалению, Римский-Корсаков написал лишь введение к предполагавшемуся подробному анализу оперы и начал разбор пролога. В самые последние дни жизни Римский-Корсаков вернулся к мысли об этой статье. Смерть помешала ему завершить работу. Хотя статья и не закончена, все же она дает возможность судить о замысле оперы. Характеристики персонажей «Снегурочки» (приводимые без указания источника) взяты из статьи «Снегурочка — весенняя сказка» и цитируются по изданию этой статьи в четвертом томе Полного собрания сочинений Римского-Корсакова[13].

«Вечно старый» Берендей — олицетворение народной мудрости. «Вечно юный» Лель — «вечного искусства музыки». В опере много обрядовых и игровых сцен, без которых картина сказочной Руси не была бы столь красочной.

Над всем этим царит Ярило-Солнце — «творческое начало, вызывающее жизнь в природе и людях». Не принимая прямого участия в развертывании действия, он незримо направляет ход событий.

Отсюда, из этих авторских характеристик, ясен «подтекст» сказочного сюжета «Снегурочки». Это борьба благодетельных для человека и враждебных ему сил природы; прославление мощи природы, несущей человеку жизнь и счастье; прославление искусства, выявляющего творческие силы человека.

Эта идея, весьма характерная и для русской народной поэзии, и для оперного творчества Римского-Корсакова, сплетается в «Снегурочке» с другой, не менее важной мыслью — мыслью о могучей силе любви. Поэзия юной любви воплощена прежде всего в ласково-нежном образе Снегурочки.

Стоящая в центре действия Снегурочка — невинная жертва борьбы стихий. Юная дочь Весны и Мороза стремится в мир людей. Сначала «прелестная, но холодная», она под действием чувства любви приобретает глубоко человеческий облик.

Опера Римского-Корсакова (как и пьеса Островского) имеет подзаголовок (определение жанра): «весенняя сказка». «Снегурочка», действительно, — поэма о весне. И «весенностью» пленяет прежде всего сама Снегурочка. Слушателю трудно представить себе Снегурочку дочерью Мороза, но очень легко поверить, что она дитя Весны. Пробуждающиеся теплые человеческие эмоции Снегурочки, ее духовное созревание естественно гармонируют с пробуждением и цветением весенней природы. «Это именно весенняя сказка, — говорит о „Снегурочке" А. П. Бородин, — со всею красотою, поэзиею весны, всей теплотой, всем благоуханием»[14].

Поэзия и красота природы раскрываются во многих произведениях Римского-Корсакова. И пожалуй, с наибольшей глубиной и яркостью — в «Снегурочке». Характерно, что опера эта создавалась в непосредственном и восторженном общении с русской природой.

«Наступила весна 1880 года. Пора было искать дачу. Няня наша, Авдотья Ларионовна, обратила наше внимание

на имение Стелёво, в 30 верстах за Лугой... Первый раз в жизни мне довелось провести лето в настоящей русской деревне. Здесь все мне нравилось, все восхищало*. Красивое местоположение, прелестные рощи, огромный лес „Волчинец", поля ржи, гречихи, овса, льна и даже пшеницы, множество разбросанных деревень, маленькая речка, где мы купались, близость большого озера Врево, бездорожье, запустение — все приводило меня в восторг. Отличный сад со множеством вишневых деревьев и яблонь, смородиной, земляникой, клубникой, крыжовником, с цветущей сиренью, множеством полевых цветов и неумолкаемым пением птиц — все как-то особенно гармонировало с моим тогдашним пантеистическим настроением и с влюбленностью в сюжет „Снегурочки". Какой-нибудь толстый корявый сук или пень, поросший мхом, мне казался лешим или его жилищем; лес „Волчинец" — заповедным лесом; голая Копытецкая горка — Ярилиной горой; тройное эхо, слышимое с нашего балкона, как бы голосами леших или других чудовищ»[15].

Что прежде всего обращает на себя внимание в этих широко известных строках «Летописи»? То, что в представлении Римского-Корсакова образы природы сливаются с образами фантастическими. Это слияние характерно и для многих других произведений Римского-Корсакова. Но наиболее тесна связь природы с миром сказочных чудес именно в «Снегурочке», что, естественно, объясняется сюжетом и общим замыслом оперы.

Природа в «Снегурочке» «одушевлена», в значительной мере даже «персонифицирована» в образах волшебных существ — Весны-Красны, Ярилы-Солнца, Деда-Мороза и Лешего. Музыкальная обрисовка этого волшебного мира чрезвычайно колоритна. В «Снегурочке» с достаточной ясностью (хотя и не с такой полнотой, как в более поздних сказочных операх) определяется тот круг музыкально-выразительных средств (наметившихся уже в симфонической картине «Садко» и в «Майской ночи»), которыми Римский-Корсаков пользуется для характеристики фантастических явлений, волшебных событий. Музыка фантастического мира в операх Римского-Корсакова существенно

* В такой обстановке работа Римского-Корсакова над новой оперой шла быстро. В течение двух с половиной месяцев «Снегурочка» была написана полностью — в эскизах, то есть с изложением оркестрового сопровождения в виде фортепианной партии; оркестровая партитура закончена в марте 1881 года.

отличается от музыки быта, хотя между ними и нет непереходимой грани. Иногда Римский-Корсаков намеренно сближает эти две музыкальные сферы (вводы, например, народные песенные мелодии в сцену русалок в «Майской ночи»). В других случаях он стремится к их контрастному, нарочито резкому противопоставлению.

Ставя своей задачей изобразить в музыке «необычайное», Римский-Корсаков настойчиво искал новые, «необычные» выразительные средства. Он их нашел прежде всего в гармониях, основанных на новых ладах, не укладывающихся в рамки «обычной» мажоро-минорной (диатонической) системы* .

Наоборот, для «земной» обстановки, человеческих переживаний Римский-Корсаков отбирает более простые гармонические средства.

Различие в обрисовке волшебного и реального мира ясно выявляется и в мелодике. У фантастических персонажей она нередко инструментального происхождения (особенно в поздних операх), у представителей «земного» мира мелодика обычно носит вокальный, песенный характер.

В музыке фантастического или, по определению Римского-Корсакова, мифического мира мы встречаем и особого характера мелодику, и необычные гармонии и оркестровые краски. Музыкальным образам волшебного мира

---

* Эти новые, так называемые искусственные лады (научное определение их впервые дано советским музыковедом Б. Л. Яворским) — уменьшенный, увеличенный (о нем уже упоминалось, когда речь шла об «Антаре») и цепной. Характерная особснность перечисленных ладов в том, что устойчивыми созвучиями в них являются не большое или малое трезвучие, как в ладах диатонической системы (мажорный и минорные лады), а другие созвучия. В уменьшенном ладу — уменьшенный септаккорд. В увеличенном ладу, как уже говорилось ранее, увеличенное трезвучие; звукоряд увеличенного лада — целотонная гамма (целотонную гамму, как известно, впервые применил Глинка в «Руслане и Людмиле»). Для цепного лада характерно последование «цепляющихся» одна за другую больших терций (*c—e, es—g, des—b* и т. д.).

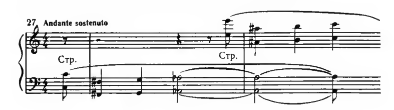
Лишь в редких случаях Римский-Корсаков пишет целые эпизоды в названных искусственных ладах, выразительные средства которых при чрезвычайно оригинальном колорите все же весьма ограничены. По большей части он, не покидая мажоро-минорной системы, с ее гармоническим богатством, вводит в нее элементы уменьшенного, увеличенного и цепного ладов (особенно широко эти лады представлены в фантастических сценах оперы-былины «Садко», «Сказки о царе Салтане» и «Кащея бессмертного»). В фантастических эпизодах Римский-Корсаков охотно и очень тонко применяет неустойчивые гармонии мажоро-минорной системы (например, последования доминантовых гармоний).

присуща также своего рода статичность, которая подчеркивает, что фантастические персонажи — олицетворение устойчивых, незыблемых сил и явлений природы.

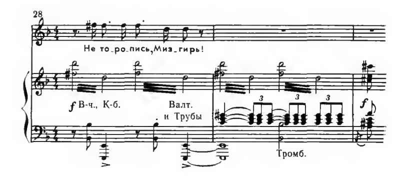
В обрисовке фантастического мира «Снегурочки» — и в значительной мере берендейской жизни — Римский-Корсаков применяет широко развитую систему лейтмотивов. Это важнейшая особенность музыкальной драматургии данной оперы. «Пользование лейтмотивами у меня несомненно иное, чем у Вагнера. У него они являются всегда в качестве материала, из которого сплетается оркестровая ткань. У меня же, кроме подобного применения, лейтмотивы появляются и в поющих голосах, а иногда являются составными частями более или менее длинной темы... Иногда лейтмотивы являются действительно ритмико-мелодическими мотивами, иногда же только как гармонические последовательности; в таких случаях они скорее могли бы быть названы лейтгармониями»[16]. К этим словам Римского-Корсакова следует добавить лишь, что его лейтмотивы никогда не превращаются в условные музыкальные обозначения того или иного персонажа, того или иного явления. Корсаковские лейтмотивы— всегда характеристики меткие, выразительные, создающие музыкально-сценический образ. С эволюцией этих образов связаны и богатейшие трансформации лейтмотивов, тоже составляющие существенную черту стиля «Снегурочки».

Среди фантастических персонажей «Снегурочки» оригинальностью музыкальной обрисовки выделяется Леший. Музыка Римского-Корсакова подчеркивает «нечеловечность» Лешего. Это именно тот пугающий властитель лесных чащ, каким изображают его народные сказки, каким он представлялся человеку по древним народным поверьям. В музыкальной обрисовке Лешего и его лесного царства Римский-Корсаков применяет наиболее острые, необычные музыкально-выразительные средства.

Основной лейтмотив Лешего, по определению Римского-Корсакова, «дикий, ленивый, потягивающийся»:



Вариант этого лейтмотива — «мотив дикий, сильный, хватающий»* :




Этот вариант лейтмотива, появляющийся в сцене в лесу, когда Леший стискивает в своих объятиях Мизгиря (третье действие), относится к числу тех лейтгармоний, о которых говорит Римский-Корсаков.

К лейтгармониям относится и тритоновое созвучие, появляющееся в той же сцене в лесу, когда Леший оборачивается сухим пнем и когда сменяются одно другим чудесные превращения — «проказы Лешего», который пугает Мизгиря. Этот аккорд с его действительно «пугающей» звучностью — не только лейтгармония, но и лейттембр: он возвращается каждый раз в одном и том же регистре и в той же инструментовке: четыре валторны и тарелки (удар палкой).

Вся сцена Лешего и Мизгиря, когда в волшебных метаморфозах преображается заколдованный Лешим лес, когда Мизгирь тщетно пытается настичь ускользающий от него призрак Снегурочки, — миниатюрная симфоническая картина. Замечателен изобразительный эффект, достигнутый в фугато вырастающего леса: с каждым новым (варьированным) вступлением темы перед пораженным Мизгирем вырастает новый ряд деревьев. Одно из запоминающихся чудес заколдованного леса — музыка мерцающих светля-

---

* В этом варианте звучит не только тритон, связанный с обликом Лешего, но и аккорд «беспримерно дикого характера» (определение Римского-Корсакова), представляющий собой одновременное сочетание шести звуков целотонной гаммы или двух увеличенных трезвучий (*c—e—gis* и *b—d—fis*). Иначе говоря, это одновременно звучащая тоника дважды увеличенного лада (стоит отметить, что в состав этого аккорда входят три тритона).

ков, возникшая на основе того же, столь характерного для Лешего, тритона. И здесь впечатление фантастичности создается, в очень большой мере, оркестровыми красками. Чрезвычайно своеобразно по колориту сочетание фигураций флейты и арфы (поддержанных колокольчиками) в высоком регистре с медленным движением басового голоса в самом низком регистре (контрабасы и туба).

Музыка, связанная с Лешим, по существу чисто симфоническая. Насколько богат, колоритен оркестр в сцене заколдованного леса, настолько ограничена вокальная партия Лешего (короткие «вещательные» речитативы на одном-двух звуках). Отказывая Лешему в мелодичности, Римский-Корсаков подчеркивает чуждость, враждебность человеку этого сказочного существа.

Несколько иной облик владыки снежных метелей и зимних холодов — Деда-Мороза. Его основной лейтмотив — тоже оркестровый. Этим лейтмотивом открывается опера (краткое симфоническое вступление к прологу). Лейтмотив Мороза состоит из трех фраз, которые слиты воедино, но в дальнейшем получают и самостоятельное развитие. Они образуют, по словам Римского-Корсакова, «общий мелос исключительно минорного наклонения. Настроение суровое, унылое». Лейтмотив этот скорее создает колорит зимней стихии, сковывающей все живое, чем рисует облик самого Мороза, который не кажется слушателям суровым и угрюмым. Это не столько повелитель грозных сил природы, сколько добродушный и даже не лишенный комичности святочный дед. Песня его (хотя в ней и звучит трансформированный «суровый и унылый» лейтмотив), в сущности, — хвастливый рассказ о безобидных проделках*.

С Морозом — вернее, опять-таки с зимними метелями и холодами — связаны и некоторые другие, менее значительные лейтмотивы; например, выдержанные терции скрипок (лейтгармония), симфолизирующие «застывание, замерзание, окоченение, неподвижность».

У Ярилы-Солнца — лишь одна тема. В полном виде, в гимне, завершающем оперу, она звучит торжественно и величаво:

---

* Именно таким создал образ Деда-Мороза один из крупнейших мастеров русской оперной сцены В. Р. Петров. С. Н. Дурылин, вспоминая об исполнении Петровым этой роли, говорит: «И Мороз у Петрова был вовсе не стихийным духом, „ледяным царем“, а тем русским седым удальцом из сказки, которого народ русский уроднил себе, назвав „Дедом Морозом“, а то и просто „Морозкой“»[17].




Но лейтмотив Ярилы, несколько видоизмененный, полон грозной мощи в сцене (пролог), когда Мороз сообщает Весне, что солнце «сбирается сгубить Снегурочку».

Особое место среди персонажей «мифического» мира занимает Весна-Красна. В ее музыкальном облике нет ни подчеркнутой «нечеловечности», как в образе Лсшего, ни «надземного» величия, как в музыке Ярилы-Солнца, ни суровой угрюмости, как в лейтмотивах зимних холодов и снежных бурь. Музыка Весны мелодична, светла, полна обаяния. Однако при всей поистине пленительной красоте этой музыки и Весна — музыкально-сценическое воплощение стихии; прекрасной, благодетельной для человека, но все же лишь стихии. Об этом ясно говорит основной лейтмотив Весны, который рисует ее как «одну из сил природы и неизбежно, периодически повторяющееся явление ее»:




Действительно, и общий светло-спокойный характер лейтмотива Весны, и строение его — повторность (второе звено — почти точное повторение первого), «замкнутость» — могут ассоциироваться в представлении слушателя с неизменностью, с неизбежным возвращением сил природы. Показательно, что в сцнах с участием Весны лейтмотив этот не подвергается, в сущности, тематическому развитию, остается неизменным. В оркестре он сохраняет и «лейттембр» (валторны).

Из основного лейтмотива Весны выросли мотивы се постоянных спутников — птиц и цветов:






В этих мотивах остается неизменной интонационная основа — сочетание кварто-квинтовых и секундных интонаций. Нельзя не отметить, что эта интонационная основа роднит мотивы Весны и ее спутников с мелодикой русских народных песен.

Тематические ячейки, сходные с лейтмотивом Весны, встречаются и в других произведениях Римского-Корсакова. Напомним романс «Редеет облаков летучая гряда» (см. пример 85). И здесь этот интонационный комплекс связан с изображением светлой, спокойно-умиротворенной природы*. В другом, тоже светло-спокойном лейтмотиве Весны, показывающем ее «как женский образ», больше эмоционального тепла и действительно чувствуется обаяние мягкой женственности:




Лейтмотивы — не единственный тематический материал, характеризующий Весну. В «Снегурочке» есть сцены, тематически не связанные (или связанные частично) с системой лейтмотивов. В такого рода сценах в значительной мере раскрывается и образ Весны. Заслуживает внимания ее ария в прологе, когда Весна вспоминает о теплых южных краях, которые она покинула, чтобы «будить от сна могучую природу», «обогревать угрюмую страну беспечного народа».

Нельзя сказать, что Римский-Корсаков прямо подражает в арии Весны восточной или итальянской народной музыке. Но в хроматике и в капризной ритмике некоторых фрагмен-

* Б. В. Асафьев говорит о такого рода темах:

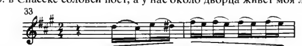
«В основе звукообразов природы Римского-Корсакова часто звучит простейший и, по-видимому, действительно архаический одухотворенный им звукоряд, как последование двух соседних „чистых" кварт, отделенных друг от друга тоном; или — он же — как две сцепленные квинты. Он вызывает впечатление первозданности природы и одновременно ассоциации с целым рядом созданных народным первобытным мышлением образов всяческой „нежити"»[18].

тов арии (в том числе вступления) явственно слышатся отголоски восточных наигрышей и напевов. А чудесная кантилена вокальной партии заставляет вспомнить итальянские народные песни. Итальянский колорит подчеркнут оркестровым сопровождением (вначале оно поручено струнным), которое имитирует звучание народных инструментов. Восточное и итальянское не вступают в противоречие; тончайшим мастерством композитора они слиты в цельный глубоко лирический художественный образ.

Создавая «Снегурочку», Римский-Корсаков, по его словам, «прислушивался к голосам народного творчества и природы и брал напетое и подсказанное ими в основу своего творчества»[19]. «Голоса природы» — это прежде всего птичьи напевы, связанные, естественно, с обликом Весны и с ее спутниками — птицами. В начале пролога крик петуха возвещает о прибытии Весны. В песне и пляске птиц (пролог) звучат мотивы кукушки, копчика и других птиц. Напев снегиря, жившего у Римских-Корсаковых, стал одним из лейтмотивов Весны.

Народно-песенные мелодии Римский-Корсаков вводит и в сцены Весны, подчеркивая этим опять-таки ее близость к реальному, человеческому миру. Одна из двух тем «Песни и пляски птиц» (пролог) — народная песня «Орел — воевода, перепел — подьячий». В другой теме той же сцены есть общее с народной песней «Звон колокол», вошедшей в сборник Римского-Корсакова. Во всей сцене плясок и пения птиц, изящной, грациозной, выдержан мягкий, светлый колорит, подчеркнутый легкой, прозрачной инструментовкой. Как несмолкаемый гомон птиц воспринимается повторяющийся короткий «щебечущий» мотив верхних голосов (в первой теме — скрипки, во второй — флейты). Мотив этот — имитация подлинного птичьего напева*.

* Летом 1881 года, только что закончив работу над партитурой «Снегурочки», Римский-Корсаков писал Н. Н. Римской-Корсаковой из Николаева, где он был в командировке для инспектирования военно-морских оркестров: «Скажи Семену Дмитриевичу, что в саду у Небольсиных есть домик для скворцов на дереве, и два скворца там живут; собственными глазами их зрел и пение самца слушал... самка сидела на яйцах, а самец развлекал ее. Кстати, о птицах. Здесь их довольно много: в Спасске соловей поет, а у нас около дворца живет моя любезная:




только фигуру делает продолжительнее и иногда еще выше забирается, сверх того иногда просто пищит отдельные ноты»[20].

В прологе природа спокойна, идиллически светла. Это природа ранней весны, только что пробудившейся от зимнего сна. В сцене у озера в Ярилиной долине, когда Снегурочка приходит к матери просить «любви девичьей», — природа иная. Если в прологе символ Весны — веселое щебетанье птиц, то в сцене у озера, в канун жаркого лета, природу олицетворяют цветы. Поэзия пышной весенней природы сливается с поэзией любви.

Основной эпизод этой сцены — хор цветов. С равным правом его можно было бы назвать арией Весны, так как хор цветов лишь сопровождает «заклинание» Весны, сплетающей волшебный венок дочери. С каждым цветком, вплетаемым в чудесный венок, Снегурочка получит один из даров Весны.

Пряным хроматизмам Весны, с их затаенной страстностью, контрастируют нежно-прозрачные, «бесплотные» звучания хора цветов. Оркестр с трепетным, зыбким фоном (скрипки, арфа), с мягкими, как будто «истаивающими» фигурациями (тема цветов), перекидывающимися от одних инструментов к другим, создает картину раннего весеннего утра, просыпающейся природы. Стоит отметить, что хор цветов написан в тональности A-dur; в той же тональности написаны сцена прилета Весны и песня и пляска птиц*. Это тональность «юности, веселья, весны или утренней зари». Поэтому вполне естественно, что в музыкальном образе

* Это отнюдь не случайное совпадение. Римский-Корсаков обладал так называемым «цветным слухом». Каждая тональность представлялась ему окрашенной в определенный цвет и в связи с этим имела тот или иной эмоциональный колорит. Например, C-dur представлялся Римскому-Корсакову «белым», cis-moll — «багряным, несколько зловещим, трагическим», As-dur в представлении Римского-Корсакова имел цвет «серовато-фиолетовый» и характер «нежный, мечтательный»; H-dur — «цвет зловещих грозовых туч», «мрачный, темно-синий, со стальным, пожалуй, даже серовато-свинцовым отливом» (эти характеристики тональностей сообщает В. В. Ястребцев[21].

Нужно сказать, что далеко не всегда в произведениях Римского-Корсакова тональности употребляются в соответствии с теми корсаковскими характеристиками, которые приводит Ястребцев. Например, h-moll воспринимался Римским-Корсаковым как тон «несколько суровый и жесткий» (по цвету — «серо-стальной с зеленоватым оттенком»); между тем написанный в этой тональности романс «Редеет облаков летучая гряда» весьма далек по эмоциональной окраске от «суровости и жесткости». Само собой разумеется, логика модуляционного развития нередко требовала от Римского-Корсакова отступлений от «цветной» трактовки тональностей. С другой стороны, можно назвать немало эпизодов, в которых выбор тональности явно подсказан «цветным слухом» Римского-Корсакова. Весьма прочные представления у Римского-Корсакова связаны с «весенней» тональностью A-dur.

Весны A-dur'ная тональность получила столь большое значение (хотя и не стала «лейттональностью»).

Связь волшебного, «мифического» мира с природой Римский-Корсаков раскрывает в основном средствами музыкальной изобразительности (начало пролога, сцена Лешего и Мизгиря в лесу, сцена Весны и Снегурочки у озера). Связь с природой человеческого мира, берендейского люда раскрыта по-иному. В «Снегурочке» большое место занимают обрядовые и игровые песни. Эти песни в значительной своей части выражают отношение берендейского народа к природе, показывают, что жизнь берендеев протекает в постоянном общении с природой. Содержание этих песен-сцен меняется в соответствии с временами года. «Проводы масленицы» в прологе — прощание берендеев с зимой. В третьем действии — празднество берендеев, ожидающих наступления лета. Здесь звучат веселые песни — хоровая «Ай, во поле липенька» и песня Бобыля «Купался бобер», а также оркестровая «Пляска скоморохов». То же значение — радостной встречи лета — имеет хоровая песня «А мы просо сеяли» в четвертом действии.

К числу хоровых песен-сцен, помимо перечисленных, относятся: свадебный обряд в первом действии (Мизгирь платит берендейской молодежи выкуп за свою невесту Купаву; в этой сцене воспроизводится древний славянский обычай), хор слепых гусляров и два гимна берендеев во втором действии.

Как и в «Майскую ночь», Римский-Корсаков вводит в «Снегурочку» подлинные народные песни, сохраняя и народный текст. Это песня «Веселенько тебя встречать-привечать» (в «Проводах масленицы») и упоминавшиеся уже песни «Ай, во поле липенька», «Купался бобер» и «Просо». Народные мотивы и фрагменты народных мелодий звучат и в других сценах (например, в свадебном обряде). В народном духе выдержана «Пляска скоморохов», темы которой принадлежат самому композитору.

Народный характер избранных или созданных им мелодий Римский-Корсаков нередко подчеркивает гармонизацией*, в частности широко применяя гармонии побочных ступеней лада, которые приобретают относительно самостоятельное значение.

Народный колорит песенно-хоровым эпизодам «Снегу-

* На многие существенные особенности гармонического стиля Римского-Корсакова указал В. А. Цуккерман[22].

рочки» придают также часто применяемые Римским-Корсаковым «древние» лады.

Очень тонко подчеркнут гармонизацией миксолидийский мажор хороводной песни «Ай, во поле липенька».

Особое место в «Снегурочке» занимают три народных хора: не раз упоминавшийся уже гимн Яриле (см. пример 29), хор слепых гусляров из второго акта и гимн берендеев из того же акта. Напомним интересную и весьма плодотворную для понимания оперного стиля Римского-Корсакова мысль Б. В. Асафьева: «...В операх Римского-Корсакова есть одна важная черта. Это постоянно ощутимое присутствие рапсода — сказителя, певца, чьи вещие уста „знают" уже ход вещей и спокойно-величаво о них повествуют. Если нет сценического носителя „сказа", то чрез музыку все равно ощущается его присутствие... хор становится из действующего коллективного лица носителем „сказа"»[23]. Именно со «Снегурочки», по наблюдению Б. В. Асафьева, появляются темы несколько речитационного склада, «которые в отличие от песенных попевок можно бы назвать темами „сказительства". Ритм их — свободный, но вместе с тем не своевольный, а очень чеканный, пластичный. Это словно бы ритм художественной прозы. Напев обычно сурово диатонический из простейших перестановок тонов данного лада. Преобладает величавый унисон»[24].

Гимн Яриле, конечно, самый характерный и по художественной силе самый яркий из хоровых эпических «сказов» «Снегурочки». Но примечательны и хоры второго акта, особенно хор слепых гусляров, мерно-торжественный и архаически-суровый. Такого рода эпический полуречитативный стиль получил дальнейшее развитие в последующих операх Римского-Корсакова: в «Младе», «Сказании о невидимом граде Китеже» и особенно в опере-былине «Садко»*. В частности, нетрудно заметить стилевую общность между арией Садко «Кабы была у меня золота казна» и гимном

---

* Говоря в «Летописи» о стиле «Садко», Римский-Корсаков указывает на декламацию рябининских былин как на прообраз полуречитативного «сказа» оперы-былины. Очевидно, стилистические истоки таких фрагментов «Снегурочки», как гимн Яриле-Солнцу и хор гусляров, надо искать, в первую очередь, в тех же северных рябининских былинах. Они были знакомы Римскому-Корсакову с начала семидесятых годов (когда Т. Г. Рябинин выступал в Петербурге). Другой источник «сказов» в операх Римского-Корсакова — такой своеобразный жанр народного творчества, как торжественно-размеренные «духовные стихи»; укажем, например, на «Стих об Алексее, божьем человеке», вошедший в первый, «филипповский» сборник Римского-Корсакова.

Яриле-Солнцу, а хор гусляров несомненно является предшественником былин Нежаты.

На фоне идиллических и эпических песенно-хоровых сцен, рисующих сказочно-условную, безоблачно-спокойную жизнь берендеев, рельефно выделяются образы Купавы и Мизгиря с их страстными чувствами. Как и другие действующие лица оперы, Мизгирь и Купава имеют свои лейтмотивы.

Три лейтмотива Купавы показывают ее в различных душевных состояниях. Ариетта Купавы («Снегурочка, я счастлива» — первое действие), рассказывающей о своей любви к Мизгирю, построена на радостно-взволнованной теме. Негодование Купавы, увидевшей измену возлюбленного («Сыпучими песками закрой глаза мои» — первое действие), выражено бурно-порывистой музыкой. Когда Купава жалуется подругам на постигшее ее несчастье («Голубушки подружки, поглядите» — первое действие), звучит ее третий лейтмотив — род народного причета.

Три лейтмотива Мизгиря (по определению Римского-Корсакова, один — «страстно-стремительного характера», другой — «страстно умоляющий», третий — «угрожающий») в своем развитии создают облик человека, готового на все, чтобы добиться своей цели — завоевать любовь Снегурочки. Господствующий тон музыки Мизгиря — бурная порывистость, властность, неукротимая пылкость. В иные тона окрашено популярнейшее ариозо «На теплом синем море» (третье действие). Это род баркаролы с плавно льющейся оригинально ритмованной синкопированной мелодией, с мягким, «покачивающимся» сопровождением. Впрочем, ариозо не воспринимается как штрих в музыкальной характеристике Мизгиря. Это скорее поэтическое воспоминание о далеких заморских краях, перекликающееся с песнями иноземных гостей в опере-былине «Садко».

Из лиц «полумифических-полуреальных» ближе всего к «реальному», людскому миру, конечно, пастух Лель. Бесхитростной натуре Леля хорошо соответствует единственный его лейтмотив — очень простой, светлый, мечтательный напев пастушьего рожка (подлинный пастушеский наигрыш, сообщенный Римскому-Корсакову Лядовым):



Лель, как мы знаем, — «олицетворение вечного искусства музыки»; нужно подчеркнуть: искусства народного — именно в песнях Леля (две в первом действии, одна в третьем) музыка «Снегурочки» особенно близка к русским народным песням*.

Сложнее облик престарелого царя Берендея. Два его лейтмотива звучат во втором действии, в сцене торжественного шествия (выход из дворца) Берендея и его свиты. Эта сцена — род марша — построена в основном на главной теме царя:




Тема эта, по определению Римского-Корсакова, «в первой части своей причудливая, шутливо-грозная, а во второй — трясущаяся, старческая...» По разъяснению Римского-Корсакова, она рисует общий внешний облик Берендея.

---

* Показательно, что критика и слушатели часто принимали песни Леля и некоторые другие принадлежащие самому Римскому-Корсакову темы «Снегурочки» за подлинные народные напевы. «Многие сочиненные мною удачно, в народном духе мелодии, как, например, все три песни Леля, считались ими заимствованными, служили вещественным доказательством моего предосудительного композиторского поведения. Однажды я даже осерчал на одну из подобных выходок. Вскоре после постановки „Снегурочки", по случаю исполнения кем-то 3-й песни Леля, М. М. Ивановым (музыкальным критиком реакционного направления. — *А. С.*) было напечатано как бы замечание вскользь, что пьеса эта написана на народную тему. Я ответил письмом в редакцию, в котором просил указать мне народную тему, из которой „позаимствована" мелодия 3-й песни Леля»[25].

М. М. Иванов ответа на это письмо не дал, молчаливо признав тем самым ошибочность своего утверждения.

Вторая тема Берендея (вторая тема марша) — «характера бодрого, добродушного, светлого»:




Душевная мягкость, старческое добродушие — существенные, но не важнейшие черты образа Берендея. Берендей — поэт, влюбленный (как и автор «Снегурочки») в красоту природы, преклоняющийся перед ее величием. Одна из самых ярких страниц оперы — первая каватина Берендея (второе действие), проникновенно-лирический гимн, воспевающий природу: «Полна, полна чудес могучая природа...»

Музыка каватины завораживающая. Однотонно-мерное, «колыбельное» сопровождение (оригинальная трансформация главной темы Берендея!) образует фон, на котором неторопливо течет спокойная, мечтательно-раздумчивая кантилена. Восторг перед красотой природы нашел выражение не в экстатическом порыве, а в удивленном и восхищенном созерцании.

Для стиля «Снегурочки» показательно, что даже восточные интонации, неожиданно проникшие в каватину Берендея, не отнимают у нее чисто русской песенной шири. Подчеркивая сказочный колорит, они придают музыке оттенок «необычности»: словно перед слушателями предстал кудесник с явно русским обличьем, но в затканной прихотливыми узорами шапке восточного мага.

Особое место в опере занимает Снегурочка. Образ ее, в отличие от остальных действующих лиц, динамичен. Дед-Мороз и Весна, Берендей и Лель не получают развития.

Образы Мизгиря и Купавы не столько развиваются, сколько показываются различными гранями. И в любви и в ревности Купава — одна и та же, но в зависимости от хода событий раскрываются различные стороны ее натуры. То же — и Мизгирь.

Лишь Снегурочка от действия к действию меняется: и это постепенное превращение ее из «прелестной, но холодной» девочки в горячо любящую женщину нашло гениальное музыкальное воплощение в опере Римского-Корсакова. «Музыка Корсакова к моей „Снегурочке" удивительна, — сказал А. Н. Островский, — я ничего не мог никогда себе представить более к ней подходящего и так живо выражающего всю поэзию древнего русского языческого культа и

этой сперва снежно-холодной, а потом неудержимо страстной героини сказки»[26].

Основа музыкальной характеристики Снегурочки — группа лейтмотивов. Главная тема Снегурочки в полном виде появляется лишь в прологе (тема приводится в примере с пропуском речитативных фраз):

37 Allegretto scherzando

Тема эта, — по определению автора оперы, «характера легкого, светлого, грациозного, игривого, холодная, несмотря на оживление», — рисует Снегурочку как дитя природы, еще не знающее чувства любви.

Вторая из основных тем Снегурочки представляет собой контрапунктическое соединение двух мотивов:






Эта нежно-грустная тема, появляющаяся в прологе (ариетта Снегурочки), выражает неясные мечты Снегурочки, ее полуосознанное влечение к людям, «поэтическое чувство, как бы в скрытом состоянии живущее в ее душе».

Обе темы — особенно первая — получают необычайно богатое, разностороннее развитие. Из пяти мотивов, составляющих первую тему (и обозначенных буквами a, b, c, d и e), особенно широко развит третий (мотив c), который, в зависимости от сценических ситуаций, меняет свою эмоциональную окраску.

Когда Мизгирь пытается настичь в заколдованном лесу призрак Снегурочки, мотив этот приобретает таинственный, манящий характер. Когда Снегурочка жалуется, что Дед-Мороз не дал ей «сердечного тепла» (ариетта первого действия), мотив превращается в печально-задушевную мелодию. С этим вариантом мотива явно связана основная мелодия ариетты «Как больно здесь». Конечно, новая окраска лейтмотивов создается не только интонационно-ритмическими изменениями; очень большую роль здесь играют гармонии и оркестровые тембры. Показательна трансформация второго из основных лейтмотивов Снегурочки (см. пример 38). Музыка смерти Снегурочки кажется слушателю знакомой; он легко узнает в ней светло-мечтательную мелодию ариетты «Слыхала я». И вместе с тем музыка сцены смерти так не похожа на музыку ариетты! Изменения как будто не слишком значительны*, но они создают совершенно иной художественный образ. В ариетте «Слыхала я» Снегурочка — наивное дитя, еще не знающее чувства любви, а только инстинктивно тянущееся к нему. В сцене смерти — та же Снегурочка, но любящая и любимая, страдающая от трагического сознания близящейся гибели.

Сцена гибели Снегурочки лишь небольшим речитативным эпизодом отделена от завершающего оперу гимна Яриле-Солнцу. Этим непосредственным сопоставлением подчеркивается сочетание — а вернее, столкновение — двух идей, лежащих в основе оперы Римского-Корсакова;

тех идей, о которых уже шла речь в начале очерка о «Снегурочке». Одна — мысль о нерушимости вечных законов, правящих природой и человеком, о светлых силах, которые побеждают все злое, несут людям жизнь и счастье. Другая — мысль о могучей силе любви.

Трудно сказать, какая из этих сплетающихся линий господствует в опере. Сюжетно главенствует в опере, как и в сказке Островского, первая. Но музыка Римского-Корсакова, по существу, переставляет драматургические акценты. Хотя с глинкинской мощью звучит великолепный гимн Яриле, гимн жаркому солнечному лету, в сознании слушателей все же прочнее остается другое. Говоря словами Б. В. Асафьева, это «скорбная повесть о житии и печальной кончине девушки Снегурочки, с одной стороны, а с другой — обольстительно претворенные в звучаниях ласка, нега, скорбь, томление и зыбкость весенних настроений на фоне изумительной звукописи весенней природы ⟨...⟩ нам жалко Снегурочки, жалко минувшей весны с ее нежными зорями, тихим светом вечерним и скромными белыми ландышами»[27].

«Снегурочка» — создание художника, достигшего зрелого мастерства и полного расцвета своего огромного дарования.

В работах о «Снегурочке» неоднократно отмечалось органическое единство творческого замысла и его воплощения, необычайная цельность стиля, законченность и стройность форм.

В структуре этой оперы сочетается интенсивное, многообразное развитие основных тематических элементов (лейтмотивов) с наличием завершенных вокальных (сольных и хоровых) эпизодов.

Оркестровка «Снегурочки» чрезвычайно колоритна. «В оркестровке, — говорит Римский-Корсаков, — я никогда не проявлял склонности к вычурным эффектам, не вызываемым самою музыкальною основою сочинения, и предпочитал всегда простые средства»[28]. И колоритность инструментовки «Снегурочки» достигается экономным, большей частью, применением оркестровых средств; в частности — использованием выразительных свойств и тембровых красок отдельных инструментов.

Премьера оперы состоялась 29 января 1882 года в Мариинском театре. Дирижировал Э. Ф. Направник. Роль Снегурочки исполняла Ф. Н. Велинская, Весны — М. Д. Каменская, Купавы — М. А. Макарова, Леля — А. А. Бичурина, партию Берендея пел М. Д. Васильев

3-й, Мизгиря — И. П. Прянишников, Деда-Мороза — Ф. И. Стравинский.

Римскому-Корсакову пришлось примириться с довольно значительными купюрами, сделанными по настоянию Направника, который считал «Снегурочку» оперой растянутой. Была опущена в числе других эпизодов даже глубоко поэтическая ариетта Снегурочки «Как больно здесь». Лишь спустя одиннадцать лет, в 1893 году, «Снегурочка» впервые была поставлена (под управлением И. К. Альтани) без всяких купюр. «В первый раз, — вспоминает об этой постановке Римский-Корсаков, — я слышал оперу целиком и скажу по совести — как она от этого выиграла!»[29]

О первых спектаклях 1882 года сохранилось свидетельство И. Ф. Тюменева. «Поставлена „Снегурочка" была роскошно. Новый директор театров Всеволожский*, видимо, хотел отличиться перед зрителями. ...Декорации, впрочем, не совсем соответствовали общей роскоши постановки. Улица в слободе и дворец царя Берендея, работы М. А. Шишкова, были хороши, но пейзажные декорации, написанные стариком М. И. Бочаровым, оказались какими-то общими местами, дюжинными и ординарными...

Вокальное исполнение, за немногими исключениями, было вполне удовлетворительно. Публика на первом представлении вела себя как-то странно: в то время как верхи шумели и восторгались, партер сидел молча и хранил холодную сдержанность: правда, когда на вызовы верхов перед занавесом появился сам автор, добрая половина партера тоже начинала аплодировать. На втором представлении я встретил многих зрителей, явившихся на спектакль вторично... успех ее [оперы] на втором представлении выразился уже определеннее»[30].

Показательно, что успех «Снегурочки» определился прежде всего у «верхов», то есть у занимавшей дешевые места более демократической части аудитории.

«Кончая „Снегурочку", я почувствовал себя созревшим музыкантом и оперным композитором, ставшим окончательно на ноги»[31]. Краткая и скромная формула, подводящая итоги поисков и неуклонного, хотя и не всегда ровного, творческого роста. После завершения «Снегурочки» начинается новый период композиторской, а также музыкально-общественной деятельности Римского-Корсакова.

---

* И. А. Всеволожский был директором императорских театров с 1881 по 1899 год.

Глава шестая

# Восьмидесятые годы

В число наиболее значительных художественных произведений, появившихся в России в восьмидесятые годы, входит и несколько сочинений Римского-Корсакова: опера «Снегурочка», созданная в самом начале десятилетия, и симфонические пьесы, написанные в конце восьмидесятых годов, — «Испанское каприччио» (1887), «Светлый праздник» (1888) и «Шехеразада» (1888).

Ряд произведений создан Римским-Корсаковым в годы, отделяющие «Снегурочку» от «Шехеразады» и «Испанского каприччио». Начатая еще в 1879 году, симфоническая «Сказка» закончена летом 1880 года, после завершения эскизов «Снегурочки». За ней следуют: фортепианный концерт (1882), первая (оставшаяся неопубликованной) редакция романса «Анчар» (1882), романсы ор. 26 и ор. 27 (1882—1883), симфониетта (1884), представляющая собой переработку квартета; затем фантазия для скрипки с оркестром (1885), миниатюры для струнного квартета (1886—1887), несколько церковных хоров.

Перечень произведений, созданных в пятилетие 1882—1886 годов, сравнительно невелик. Мы видим в нем сочинения значительных художественных достоинств (поэтическая «Сказка», превосходный фортепианный концерт); но все-таки даже лучшие из названных сочинений не стоят на уровне высших достижений их автора.

Каковы причины этой творческой заторможенности? Трудно сомневаться в том, что здесь сыграла свою роль общая гнетущая атмосфера восьмидесятых годов, которую Римский-Корсаков не мог не ощущать. Правда, мы знаем,

что Римский-Корсаков, по складу своей натуры, отнюдь не был склонен поддаваться пессимистическим настроениям. Показательно, что как раз к началу восьмидесятых годов относится упомянутый первый вариат романса «Анчар» на тираноборческий текст Пушкина. «Анчар» далек от пессимизма и по тону музыки — мужественной и гордой. Не менее показательно, что в восьмидесятые годы созданы и «Снегурочка» с ее глубоко оптимистической основной идеей и светлой весенней грустью, и ослепительно-радостная «Шехеразада».

Все же думается, что Римскому-Корсакову, взгляды которого складывались в бурную эпоху «шестидесятничества», трудно было найти опору для творчества в той общественной атмосфере, когда «в сердцах царили сон и мгла» (Блок).

К концу 1883 года относятся следующие строки из письма к Кругликову «...Ничего не пишу, да и не хочется; мне кажется, что я, в сущности, поставил точку, написав „Снегурочку", а кое-какие романсы, концерты и духовные вещи это только так: некоторые воспоминания о делах давно минувших дней»[1].

Полутора годами позже, в начале 1885 года Римский-Корсаков писал тому же адресату: «Я ничего музыкального не сотворил с самой осени, так как нет и охоты, да и на ум ничего порядочного не идет... В убеждениях и взглядах моих (музыкальных) произошли такие колебания и появились такие противоречия, что я и не разберусь во всем этом... Вообще скверное время: у всех петербургских композиторов нечто подобное проглядывает, даже юноша Стасов чуть постарел...»[2] Трудно не увидеть связи между этими настроениями и угнетающей общественной атмосферой; тем более что Римский-Корсаков говорит не только о себе, но и о других.

Однако были и другие причины, мешавшие композиторской деятельности Римского-Корсакова. Восьмидесятые годы для Римского-Корсакова — время интенсивнейшего труда, хотя в первой половине десятилетия прекратилась его работа сначала в Бесплатной школе, а затем в военно-морском ведомстве. О причинах ухода Римского-Корсакова из Бесплатной школы можно судить по лаконичным замечаниям в «Летописи» и по письмам к С. Н. Кругликову.

Первое время Римский-Корсаков с большим интересом работал в Бесплатной школе: его привлекала и учебно-просветительская, и концертная деятельность школы, и столь

важная для него дирижерская практика. Но постепенно отношение его к Бесплатной школе меняется, руководство школой начинает его тяготить. Все больше тяготило постоянное вмешательство Балакирева в дела школы.

Со второй половины семидесятых годов Балакирев стал, по словам Римского-Корсакова, «как бы оттаивать после продолжительного замороженного состояния»[3]. Возобновились встречи его с музыкальными друзьями, в том числе с Римским-Корсаковым.

Изменилось и отношение Балакирева к Бесплатной школе. «Дела Бесплатной музыкальной школы начинали живо интересовать Балакирева, и здесь его давление на меня было весьма ощутительно»[4].

Судя по переписке Балакирева и Римского-Корсакова, и в дальнейшем, в течение нескольких лет, Балакирев стремился влиять на Римского-Корсакова во всем, что касалось Бесплатной школы. Результатом было решение Римского-Корсакова отказаться от руководства школой.

«Постоянное вмешательство Балакирева и давление в делах Бесплатной музыкальной школы стало к тому времени (речь идет об осени 1881 года. — *А. С.*) для меня несносным. Мне казалось — и это было верно, — что ему самому хочется стать во главе ее. Ко всему этому я был крайне занят сочинениями Мусоргского, предвиделись занятия постановкой „Снегурочки", и я решился отказаться от директорства в Бесплатной школе, мотивируя отказ, конечно, лишь недостатком времени»[5].

Уход Римского-Корсакова из Бесплатной школы (осенью 1881 года) и возвращение в нее Балакирева оказалось благоприятными для обоих. Римский-Корсаков избавился от труда, который стал тяготить его, и освободил себе время для иных занятий. Балакиреву работа в Бесплатной школе помогла вернуться к музыкальной деятельности. «Представьте себе, — писал Римский-Корсаков Кругликову, — партитура „Тамары" кончена и переплетена ⟨...⟩ Вообще выход мой из Бесплатной школы весьма на пользу пошел Балакиреву: его узнать нельзя. Правда, он уже ранее того стал воскресать, но теперь совсем расцвел...»[6]

Весной 1884 года Римский-Корсаков закончил свою работу в военно-морском ведомстве, так как должность инспектора хоров была упразднена.

В восьмидесятые годы Римский-Корсаков отдавал очень много времени педагогической деятельности. Продолжались обычные занятия в консерватории, а с начала

1883 года к ним прибавилась работа в Придворной певческой капелле. К этой работе привлек Римского-Корсакова Балакирев. В «Летописи» мы читаем: «Начальником капеллы [был] сделан граф С. Д. Шереметьев (даже и не дилетант в музыкальном искусстве). Должность эта была как бы только представительная и почетная, а в действительности дело возлагалось на управляющего капеллой и его помощника. Управляющим Шереметьев избрал Балакирева ⟨...⟩ Балакирев же, не чувствуя под собой никакой теоретической и педагогической почвы, взял себе в помощники меня...»[7] Деятельность капеллы была связана в основном с церковным пением. Но это лишь одна сторона вопроса. Капелла издавна стала центром русской профессиональной хоровой культуры. В капелле, как известно, одно время работал Глинка. Много сил отдал капелле выдающийся русский композитор Д. С. Бортнянский.

Балакиреву и Римскому-Корсакову, когда они пришли в капеллу, не нужно было заботиться о качестве хорового пения, которое стояло на весьма высоком уровне. Они поставили перед собой другую задачу: превратить капеллу в культурное учебное заведение, выпускающее хорошо подготовленных работников музыкального искусства. Певчие для хоров (мужской хор и хор мальчиков) обучались в самой Придворной капелле, и методы их обучения были самым уязвимым местом в работе капеллы.

«Вступив в капеллу, Балакирев и я решительно не знали, как приняться за новое дело. Хор капеллы был превосходный. ⟨...⟩ Исстари, со времени Бортнянского, налаженное дело церковного пения шло прекрасно. Но инструментальные классы для мальчиков и их воспитание и научное образование были ниже всякой критики... Мальчиков, забитых и невоспитанных, кое-как обучаемых скрипке, виолончели или фортепиано, при спадении с голоса большею частью постигала печальная учесть. Их увольняли из капеллы, снабдив некоторой выслуженной ими суммой денег, на все четыре стороны, невежественных и не приученных к труду ⟨...⟩

Первою нашею мыслью было, конечно, упорядочить их воспитание и образование, сделать из наиболее способных к музыке хороших оркестровых музыкантов или регентов и обеспечить им в будущем кусок хлеба ⟨...⟩ Я занимался с малолетними певчими чем только мог: первоначальной игрой на фортепиано, элементарной теорией, прослушиванием их скрипичных и виолончельных уроков, лишь бы при-

учить их к сколько-нибудь правильным занятиям, к серьезному взгляду на их музыкальную будущность и возбудить в них охоту и любовь к искусству»[8].

Организация учебного дела лежала в основном на Римском-Корсакове, как на помощнике управляющего капеллой. Ему и пришлось заняться реформой классов капеллы, перестроить всю учебную жизнь, пригласив новых педагогов, а заодно реформировать затхлый школьный быт.

Римский-Корсаков значительно расширил инструментальные классы, и к концу восьмидесятых годов капелла располагала полным симфоническим оркестром, в котором учащиеся получали необходимую для оркестрового музыканта практику.

Воспитанники реорганизованной капеллы вступали в жизнь не полуграмотными певчими или мелкими чиновниками, как раньше, а культурными работниками музыкального искусства.

«Поколения капеллистов-инструменталистов, — пишет Б. В. Асафьев, — образовавшиеся в течение и в итоге балакиревско-корсаковских реформ, были богатым вкладом в русскую музыкальную культуру и выделили ряд весьма заметных русских музыкальных деятелей... Из бесед с ними всегда можно было вынести впечатление о значительной роли Римского-Корсакова, его ума, воли, характера, дисциплины, в реорганизации капеллы»[9].

Оканчивающие капеллу либо входили в хоры в качестве хорошо подготовленных певцов; либо становились квалифицированными регентами (которые в провинции часто были руководителями школьных и самодеятельных хоров, то есть носителями светской хоровой культуры); либо, наконец, «оказывались действительно отличными, дельными артистами оркестров по всей нашей родине»[10].

К словам Асафьева можно добавить, что многие из окончивших капеллу, не пройдя никакой иной школы, выходили в такой превосходный музыкальный коллектив, как придворный оркестр (после революции ставший оркестром Ленинградской филармонии). Необходимо отметить, что в инструментальных классах готовились не только артисты оркестра, но и дирижеры. «Дирижерские классы в Певческой капелле, — пишет А. К. Глазунов, — благодаря стараниям Николая Андреевича были учреждены даже раньше, чем в консерватории»[11].

От внимания Римского-Корсакова не ускользала творческая, композиторская одаренность учащихся. Некоторые из

них переходили в консерваторию. В классах капеллы, например, начали свое музыкальное образование Ф. С. Акименко и В. А. Золотарев.

Итак, одна из причин сравнительно малой творческой продуктивности Римского-Корсакова в восьмидесятые годы — широко развернувшаяся педагогическая и педагогически-административная деятельность. Другая, не менее существенная, причина — огромная редакторская работа отчасти над своими, а еще больше над чужими сочинениями.

После смерти Мусоргского (1881) Римский-Корсаков взял на себя подготовку к печати и к исполнению его творческого наследия. В восьмидесятые годы Римский-Корсаков завершил и оркестровал «Хованщину», а также отредактировал ряд мелких произведений. Забегая несколько вперед, укажем, что к девяностым годам относится редакция и новая инструментовка «Бориса Годунова» (к этой опере Римский-Корсаков вернулся вновь в девятисотые годы, введя некоторые, пропущенные в девяностых годах, фрагменты «Бориса»; в девятисотые же годы он подготовил к печати клавир «Женитьбы»).

Что же представляла собой работа Римского-Корсакова над сочинениями его друга? В течение ряда лет им подготовлены к печати почти все произведения Мусоргского. Это означало тщательный пересмотр текста с немалочисленными изменениями в фактуре, гармонизации, голосоведении и структуре, а в операх — и оркестровка. Особо значительна работа Римского-Корсакова над «Хованщиной», которую, как известно, Мусоргский не успел закончить и инструментовать, а также над «Борисом Годуновым»* . В июле 1882 года Римский-Корсаков писал Кругликову: «Вчера я окончил партитуру (в несколько эскизном виде) 1-го акта „Хованщины“: — много пришлось переделать и досочинить; сверх того делаю этого же акта клавираусцуг со своей партитуры... Я готовлю также 6 романсов Мусоргского на слова Толстого к печати. Вообще Мусоргский и Мусоргский; мне кажется, что меня даже зовут Модестом Петровичем, а не Николаем Андреевичем, и что я сочинил „Хованщину“ и, пожалуй, даже „Бориса“. А относительно „Хованщины“ тут есть и доля правды»[12],

Заметный в письме шутливый оттенок не может скрыть,

---

* Даже чисто механическая часть этой работы требовала длительного, усидчивого труда. Ведь каждое сочинение было переписано Римским-Корсаковым[1].

конечно, что речь идет о таком проникновении в музыку Мусоргского, которое граничит с творческим перевоплощением. В расцвете сил, только что достигший вершин мастерства, Римский-Корсаков отдает не месяцы, а годы чужим сочинениям. Это подвиг, совершенный и во имя дружбы, и, главное, в сознании долга перед русской культурой: никто в ту пору, кроме Римского-Корсакова, не мог бы взять на себя этот гигантский труд.

О Мусоргском в корсаковской редакции говорилось очень много. Споры не умолкали до нашего времени, и единого взгляда на Мусоргского подлинного и Мусоргского, прошедшего через руки Римского-Корсакова, музыканты не нашли.

Особенно острые споры возникли не о «Хованщине», поскольку эта опера не была закончена Мусоргским и неизбежно требовала своего рода соавторского завершения, а о «Борисе» — опере, в течение ряда лет шедшей на сцене в оригинальной авторской редакции.

Пересмотр Римским-Корсаковым «Бориса» вызвал сначала резко отрицательное отношение со стороны некоторых друзей Мусоргского, в том числе В. В. Стасова. Скорее с горечью, чем с иронией, рассказывает об этом Римский-Корсаков В. В. Ястребцову. «...Знаете ли, кто оказался великим приверженцем двуперстного сложения, готовым сгореть за оное и на костре, как в последнем действии „Хованщины" при сопровождении скрипок, играющих фигуры моего изобретения, это В. В. Стасов... Стасов стал сличать два клавираусцуга — старый и новый — и возмутился окончательно, причем попутно досталось и „Ночи на Лысой горе" в моей обработке, вспомнился и хор раскольников в „Хованщине", который я якобы испортил и т. п. Но по поводу „Бориса" он рвет и мечет, после того как увидел, что я изменил речитативы, в которых я ничего не понимаю и в которых понимали только Мусоргский и Даргомыжский»[13].

Однако постановка «Бориса Годунова» в новой, корсаковской редакции (28 ноября 1896 года) решительно изменила мнение Стасова о работе Римского-Корсакова над оперой Мусоргского. Тогда же Стасов счел нужным сообщить в печати, что переинструментовка «Бориса» сделана Римским-Корсаковым с согласия автора[14].

Споры о редакции Римского-Корсакова возобновились в двадцатые — тридцатые годы нашего столетия в связи с подготовкой к печати и изданием произведений Мусоргского в оригинальной редакции. В своих ранних работах

Б. В. Асафьев утверждал, что на сцене и эстраде музыка Мусоргского должна жить лишь в подлинном виде; позднее же он пришел к иному выводу: «...Был композитор Мусоргский и был композитор Римский-Корсаков; но остались произведения, в которых они с трудом выделяются и составляют творческое единство. Поэтому можно сказать, что в истории русской музыки существует композитор: Мусоргский — Римский-Корсаков»[15].

Именно в корсаковской редакции, в корсаковском оркестровом облачении «Борис Годунов» и «Хованщина» поставлены также (Ленинградским театром имени Кирова) в редакции Д. Д. Шостаковича, более близкой к оригиналу, чем редакция Римского-Корсакова. В задачи настоящей книги не может войти рассмотрение редакции Шостаковича. Отметим только, что эта редакция получила высокую оценку слушателей и доказала, что редакция Римского-Корсакова — не единственно возможное редакторское «прочтение» опер Мусоргского *.

Работа Римского-Корсакова над чужими сочинениями не ограничилась редактированием творческого наследия Мусоргского. В одном из писем к С. Н. Кругликову (апрель

* Сличение корсаковской и авторской редакции «Бориса» и «Хованщины» тоже не может входить в задачи настоящего очерка. Укажем лишь, что наиболее удачной, хотя и не бесспорной, представляется инструментовка опер.

Спорны некоторые сокращения в «Борисе Годунове». Кое-где гармонии подлинника представляются более убедительными. В некоторых случаях Римский-Корсаков, изменяя гармонии «Бориса», лишал их того своеобразия, которое столь характерно для гармонического стиля Мусоргского. Это отмечал, в частности, гениальный интерпретатор русской оперной классики С. В. Рахманинов, хотя корсаковскую редакцию «Бориса Годунова» в целом он оценивал чрезвычайно высоко. «В „Борисе“ Римского, — говорил Рахманинов, — все лучше, чем у Мусоргского... Только в двух местах я не согласен с Римским. Ему следовало оставить куранты в сцене во дворце, и потом, когда в последней сцене Борис говорит — „Славьте святых“, оригинальный текст великолепен. Римский же изменил его из-за параллельных квинт — он был фанатиком в этом отношении, — и все впечатление утрачено»[16].

Стоит коснуться одного из вопросов структуры «Бориса». Как известно, по первоначальному плану Мусоргского сцена под Кромами предшествовала сцене смерти Бориса. По совету В. В. Никольского и В. В. Стасова он изменил порядок следования этих сцен и закончил оперу сценой под Кромами. Римский-Корсаков в своей редакции восстановил прежний план Мусоргского, закончив оперу смертью Бориса. Думается, что Римский-Корсаков был вполне прав, сделав это изменение и решительно защищая его в печати[17].

Музыкальные театры, помещая сцену под Кромами после сцены смерти, не только отступают от первоначального плана Мусоргского, не только уклоняются от выполнения прямых указаний Римского-Кор-

1885 года) мы читаем: «Представьте, чем я занят! Переписываю предварительный клавираусцуг „Игоря", приводя его, таким образом, в порядок, причем добавляю и сокращаю кое-где такты, дописываю речитативы, ставлю нумера модуляциям, транспонирую, что надо, голосоведение устраиваю и т. п. Пролог и 1-ю картину первого действия окончил, думаю так и дальше продолжать и надеюсь, что чрез это к осени „Игорь" будет кончен и можно будет приняться за инструментовку, а по весне сдать его в театр. Мню, что и Бородин моими стараниями пленится и сам что-нибудь да сделает, а в 3-м действии требуется и его рука, там многого не хватает»[18].

Надежды Римского-Корсакова на скорое окончание «Князя Игоря» Бородиным не сбылись. Завершить работу над «Игорем» пришлось самому Римскому-Корсакову вместе с А. К. Глазуновым уже после смерти Бородина (1887).

В этот же период Римский-Корсаков пересматривает строгим взглядом мастера и некоторые из собственных сочинений, написанных до «Снегурочки». Наиболее крупные работы этого рода — новые редакции первой и третьей симфоний, законченных в 1884—1886 годах.

Картина жизни и деятельности Римского-Корсакова в восьмидесятые (а также в девяностые) годы останется неполной, если не сказать о той группе петербургских музыкантов, которая известна под наименованием беляевского кружка. Историю его легко проследить по «Летописи».

В августе 1882 года Римский-Корсаков дирижировал двумя концертами Русского музыкального общества в Москве, на Всероссийской выставке. Исполнялись произведения русских композиторов, в том числе первая симфония тогда еще совсем юного Глазунова. На репетициях симфонии Римский-Корсаков и встретился с Беляевым. «С этого момента началось мое знакомство с этим замечательным человеком, имевшим впоследствии такое огромное значение для русской музыки»[19].

---

сакова, в редакции которого ставится почти везде «Борис Годунов». Нарушается и замысел Пушкина, построившего свою трагедию так, что весь ход событий неотвратимо ведет к гибели «преступного царя». По существу, тот же замысел — в музыкальной трагедии Мусоргского. И в сцене под Кромами гнев народа против царя и бояр подчеркивает закономерность, неизбежность предстоящей гибели Бориса. После же сцены смерти сцена под Кромами теряет значительную долю своей впечатляющей силы и даже вызывает некоторое недоумение: только что зритель видел умершего Бориса, а теперь он слышит гневные возгласы: «Смерть Борису!»

Состоятельный промышленник, Беляев больше увлекался музыкой, чем наследственным лесным делом. В его доме много лет устраивались еженедельные музыкальные вечера — исполнялись обычно квартеты разных авторов; в состав квартетного ансамбля входили кроме самого Беляева его друзья, любители музыки из среды петербургской интеллигенции... «К зиме 1883/84 года беляевские „пятницы" стали довольно многолюдны. Кроме его обычных квартетистов — доктора Гельбке, проф. Гезехуса, инженера Эвальда (сам М. П. участвовал в квартете как альтист)* — их стали посещать Глазунов, Бородин, Лядов, Дютш и многие другие. Я тоже сделался посетителем беляевских „пятниц". Вечера были интересные. Квартеты Гайдна, Моцарта и первые бетховенские исполнялись весьма недурно ⟨...⟩ С появлением на „пятницах" нашего кружка репертуар их порасширился, стали исполняться для ознакомления с ними квартеты новейших времен. Саша Глазунов, сочинявший свой первый квартет D-dur, пробовал его в беляевские „пятницы". Впоследствии все его квартеты и квартетные сюиты, еще даже не сочиненные целиком, уже проигрывались у Беляева, совершенно влюбленного в талант молодого композитора ⟨...⟩

С течением времени ... „пятницы" становились все многолюднее. Стал бывать окончивший консерваторию Феликс Блуменфельд и брат его Сигизмунд. К квартетной музыке прибавились и трио, и квинтеты и т. п. с фортепиано»[20].

Для того времени, когда музыкальная жизнь протекала сравнительно замкнуто, совсем немало, что нашелся дом, где имела возможность регулярно собираться довольно многочисленная группа музыкантов, где можно было послушать музыку, сыграть только что написанную пьесу, обменяться мыслями о музыкальных событиях. Но этого, конечно, далеко не достаточно, чтобы объяснить ту характеристику, которую дал Беляеву Римский-Корсаков.

В середине восьмидесятых годов Беляев обратил свои довольно значительные средства на организацию нотного издательства и «Русских симфонических концертов». Оба начинания имели сходные и строго ограниченные цели — пропагандировать русскую (главным образом, новую) музыку. Дело велось серьезно и культурно (хотя порой и не без купеческого самодурства). Интересы композиторов не игнорировались Беляевым; показательно, что в эпоху, когда

---

* Этот состав квартета установился в конце восьмидесятых годов.

начинающий автор мог, в лучшем случае, рассчитывать на безвозмездное издание его сочинений, Беляев находил необходимым каждому печатающемуся у него композитору уплачивать гонорар. Вполне понятно, что и в программах «Русских концертов», и в каталоге беляевского издательства значительное место занимали сочинения композиторов — участников беляевского кружка. Отбор сочинений для издания сначала производился самим Беляевым. «Впоследствии, когда появилось много молодых авторов, желающих быть изданными его фирмою, он стал советоваться со мною, с Сашей и Анатолием*, образовав из нас уже постоянную официальную музыкальную комиссию при своей фирме»[21].

Хлебосольный меценат Беляев с его гостеприимными «пятницами», с деловито и вместе с тем бескорыстно организованными музыкальными предприятиями, горячо любивший русскую музыку, действительно оказался в центре большой группы петербургских музыкантов. Но Беляев не мог, понятно, стать душой кружка в том смысле, в каком был душой молодых «русланистов» Балакирев. На эту роль Беляев и не претендовал.

«В силу вещей, чисто музыкальным главою беляевского кружка оказывался я. Я был значительно старше других его членов по возрасту (но моложе Беляева лет на 8); я был общим учителем членов кружка, в большинстве случаев кончивших консерваторию под моим руководством или хотя бы несколько у меня поучившихся ⟨...⟩ Таковым главою кружка признавал меня и сам Беляев, во всем советуясь со мною и указывая на меня всем членам как на их главу ⟨...⟩ В 90-х годах мало-помалу мое главенство начали разделять со мною Глазунов и Лядов...»[22]

Беляевский кружок несомненно имел преемственные связи с кружком балакиревским. Сам же Балакирев относился к Беляеву и ко всем его начинаниям с неприязнью, которая в девяностых годах привела к полному разрыву Балакирева с беляевским кружком. Кюи, бывая у Беляева и сохраняя хорошие отношения с кружком, все же держался в стороне. Положение в беляевском кружке Бородина было, конечно, особое: положение крупнейшего и зрелого художника с давно определившимся творческим обликом.

Что представлял собой беляевский кружок по направлению своей деятельности? Он продолжал во многом традиции балакиревского (и также именовал себя «Новой русской

---

* Глазуновым и Лядовым.

школой»), но и во многом от него отличался. Различие метко определил автор «Летописи»: «...Кружок Балакирева соответствовал периоду бури и натиска в развитии русской музыки, кружок Беляева — периоду спокойного шествия вперед...* Балакиревский состоял, за вычетом ничего не выполнявшего Лодыженского и позже появившегося Лядова, из пяти членов: Балакирева, Кюи, Мусоргского, Бородина и меня (французы до сих пор оставили за нами наименование „Les cinq")**. Беляевский кружок был многочисленный и с течением времени разрастался. Все пятеро членов первого были признаны впоследствии за крупных представителей русского музыкального творчества; второй — по составу был разнообразен: тут были и крупные композиторские таланты, и менее значительные дарования, и даже вовсе не сочинители, а дирижеры, как, например, Дютш, или исполнители — Н. С. Лавров»[23].

«Шествие вперед», о котором говорит автор «Летописи», часто становилось чрезмерно «спокойным», и не раз у Римского-Корсакова творчество его питомцев вызывало чувство горечи. Нельзя пройти мимо того обстоятельства, что крупных талантов в беляевском кружке действительно было мало. Замечательные и самостоятельные художники — Глазунов и Лядов, остальные же участники кружка принадлежали к «менее значительным дарованиям», не оставившим заметного следа в истории русской культуры.

В середине восьмидесятых годов Н. А. Римский-Корсаков — авторитетнейший (вместе с А. Г. Рубинштейном) петербургский музыкант. Показательно, что в 1885 году, когда встал вопрос об избрании директора Московской консерватории, П. И. Чайковский (принимавший активное участие в консерваторских делах в качестве одного из директоров Русского музыкального общества) наметил на этот пост Римского-Корсакова и настойчиво просил его дать согласие.

После недолгого раздумья Римский-Корсаков отклонил предложение Чайковского, опасаясь, что директорские обязанности помешают его творческой работе. Директором Московской консерватории был избран — по рекомендации того же Чайковского — С. И. Танеев.

---

* В характеристике «беляевцев» Римский-Корсаков имеет в виду, конечно, младших участников кружка, а отнюдь не «кучкистов» — Бородина и самого себя.

** «Пятерка».

Глава седьмая

## Сочинения восьмидесятых годов

Вернемся к сочинениям восьмидесятых годов. Как уже говорилось, это прежде всего симфонические произведения.

Первые наброски небольшой симфонической пьесы, которой Римский-Корсаков дал название «Сказка», относятся к лету 1879 года. Однако работа над этой пьесой была прервана. Ее не одобрил Балакирев.

Римский-Корсаков, создававший, как известно, свои ранние произведения под руководством Балакирева, и в конце семидесятых годов прислушивался к его мнению. Да и Балакирев внимательно следил за творчеством своего бывшего ученика. Неясно, почему он не оценил поэтического замысла «Сказки». Суровый приговор его вызвал все же лишь временное охлаждение Римского-Корсакова к новому произведению. Год спустя, летом 1880 года, он вернулся к «Сказке» и быстро закончил ее. В письме к С. Н. Кругликову Римский-Корсаков замечает: «Я всю свою „Сказку" набросал в партитуре; остается отделать, то есть добавить там и сям кое-что в tutti»[1]. Письмо датировано 21 июня. На дату эту следует обратить внимание, так как из «Летописи» известно, что в первой половине августа Римский-Корсаков закончил в эскизах «Снегурочку», а вторую половину августа вновь посвятил работе над «Сказкой». Таким образом, «Сказка» начата несколько ранее «Снегурочки», а сочинялась, по существу, параллельно с этой оперой. И это не просто совпадение. «Сказка» не только ровесница, но и ближайшая «родственница» «Снегурочки». В ней та же светлая поэтическая лирика, тот же причудливый мир русской народной фантастики, тот же (хотя и не так ярко выраженный) народный

характер музыки. «Сказка» близка к «Снегурочке» и по колоритности оркестра, по красочному использованию духовых инструментов.

Эпиграфом к «Сказке» Римский-Корсаков взял пролог из пушкинской поэмы «Руслан и Людмила»: «У лукоморья дуб зеленый...»

Римский-Корсаков выделяет две последние строки пролога:

Одну я помню: сказку эту
Поведаю теперь я свету...

Таким образом композитор дает понять, что взятый им эпиграф не представляет собой точной программы его симфонической пьесы. «Рассказывая музыкальную сказку и приводя пушкинский пролог, я тем самым показываю, что сказка моя, во-первых, русская, во-вторых, волшебная, как бы одна из подслушанных и запомненных мною сказок чудесного кота... Пусть всякий ищет в моей сказке лишь те эпизоды, какие представятся его воображению»[2].

Из воспоминаний Ястребцева мы узнаем, что в «Сказке» нашли звуковое воплощение конкретные фантастические сцены. «Сказка» открывается картиной леса. Мрачный мотив в низком регистре (фаготы, виолончели, контрабасы) — волшебный лес; прихотливая «извилистая» мелодия скрипок — «неведомые дорожки», проложенные «невиданными зверями».




Таинственно и завлекательно звучит простой и вместе с тем своеобразный секвенционный мотив, в котором «темные» хроматизмы сменяются «светлыми» квинтовыми интонациями; это тема лесной чащи, где на каждом шагу путник может встретить сказочные чудеса:



Слышится незамысловатый, подчеркнуто «наивный» напев кларнета — грустная песенка маленькой русалочки:




Яростный возглас Бабы-Яги (тромбоны): «Фу, фу, фу! Здесь русским духом пахнет!»

А затем слышен тяжелый полет Бабы-Яги в ступе. Манящие, «переливчатые» зовы русалок (соло флейты). «Сердитый» отрывистый мотив — пролетели ведьмы.

Музыкальные образы «Сказки» чрезвычайно картинны; можно сказать, «по-оперному» конкретны. В них нет прямых тематических связей со «Снегурочкой», но легко представить себе, что они рисуют чудеса заколдованного Лешим леса.

И другие музыкальные образы «Сказки» рисуют фантастические сцены. Перед путником внезапно возникает избушка на курьих ножках, он видит волшебное озеро, слышит хохот русалок... Порой кажется, что разразилась буря, напугавшая самих обитателей волшебного леса. Музыкальные образы «Сказки» получают многостороннее и динамичное развитие. Ее завершает спокойно-грустный напев русалочки, который многократно возвращается на протяжении пьесы, подчеркивая волшебно-лирический колорит поэтичной музыкальной повести.

Римский-Корсаков был не совсем точен, говоря, что он «рассказывает музыкальную сказку». В его пьесе нет сюжета, а лишь ряд волшебных сцен, объединенных общим народно-сказочным происхождением. Это, как говорит Римский-Корсаков в той же «Летописи», — «калейдоскоп сказочных образов».

Нетрудно заметить, что данная особенность «Сказки» Римского-Корсакова сближает ее с пушкинским прологом, в котором тоже фантастические сцены, не связанные фабулой и не объединенные общим сюжетным замыслом, сменяют одна другую.

С прологом сближает «Сказку» и выбор волшебных сцен. Далеко не все фантастические картины пролога вошли в «Сказку». Однако почти все основные образы «Сказки» мы найдем и в прологе. Это дает право прийти к заключению, что пролог к «Руслану и Людмиле», по существу, пред-

ставляет собой программу (хотя и не вполне точную) пьесы Римского-Корсакова.

«Летом 1879 года, — пишет Римский-Корсаков в „Летописи", — мы проживали в Лигове на даче Лапотниковой, как и в предшествующий год ⟨...⟩ я написал струнный квартет на русские темы, переделанный мною впоследствии в симфониетту для оркестра ⟨...⟩ Этот квартет мой никогда публично исполнен не был ⟨...⟩ Первая часть была однообразна, будучи написана на единственную тему; скерцо не имело коды, а финал был сух, и я не решился показать свой квартет в публике»[3].

В следующем году Римский-Корсаков начал переработку квартета для оркестра. Работа эта затянулась и была закончена лишь в 1884 году. Из четырех частей квартета в симфониетту вошли три. Финал, которой Римский-Корсаков признал «сухим», в симфониетту не вошел. Роль финала выполняет в трехчастной симфониетте скерцо, получившее название Scherzo Finale.

Переработка квартета (он остался неопубликованным, рукопись первых трех частей не сохранилась) не ограничилась изъятием финала и инструментовкой остальных трех частей. Римский-Корсаков внес значительные изменения в свой первоначальный замысел.

Достаточно указать, что первая часть квартета была написана, как мы знаем из слов Римского-Корсакова, на одну тему. В симфониетте же первая часть написана в форме традиционного сонатного allegro с двумя темами. Подверглось существенной переработке и скерцо: в симфониетте оно заключает в себе черты и скерцо и финала. Известно, что все части квартета, легшего в основу симфониетты, носили программные заголовки, которые вполне соответствуют содержанию трех частей симфониетты и помогают понять замысел композитора.

Первая часть квартета носила название «В поле». Первая часть симфониетты — Allegretto pastorale. Темы Allegretto (как и других частей симфониетты) — мелодии подлинных народных песен (из сборников Римского-Корсакова и Балакирева). Главная тема Allegretto — напев песни «Во поле туман затуманился» (сборник «100 русских народных песен» Римского-Корсакова, ор. 24, № 12). Напев взят не полностью, и это придает протяжной лирической песне светлый колорит. Главная тема звучит действительно пасторально, особенно когда она превращается в короткий свирельный мотив:




Из спокойного, светло-созерцательного настроения не выводит и вторая, более певучая тема — мелодия песни «Как во городе царевна» (первый сборник Балакирева, № 28). В своем развитии обе темы, особенно первая, обогащаются новыми тембровыми красками, спокойная созерцательность нарушается яркими динамическими контрастами, но светлый характер музыки сохраняется на протяжении всего Allegretto.

Первая часть симфониетты воспринимается отчасти как звуковой пейзаж, а еще больше как поэтическое выражение тех эмоций, которые вызывает у человека природа.

Вторая часть квартета носила название «На девичнике», вполне соответствующее содержанию второй части симфониетты — лирическому Adagio, построенному на напевах свадебных песен. Это наиболее глубокая, эмоционально насыщенная часть симфониетты. Из трех песен, легших в основу Adagio, две входят в песенный цикл, исполнявшийся на девичнике, когда невеста перед замужеством прощалась с подругами. Первая, «Как по садику, садику» (сборник «100 русских народных песен» Римского-Корсакова, ор. 24, № 79), — задушевная, несколько грустная мелодия. Выдержанное в темных тонах вступление к Adagio построено на интонациях этой песни.

Вторая тема Adagio — напев песни «Зелена груша в саду шатается» (сборник «100 русских народных песен» Римского-Корсакова, ор. 24, № 75) — род обрядового причитанья.

Наконец, третья тема Adagio — не быстрая, но веселая радостная песня «Ты заря ль моя, заря, зорюшка» (сборник «100 русских народных песен» Римского-Корсакова, № 90), которая пелась при одевании невесты к венцу.

Светлые настроения, лишь оттененные моментами печали, а порой драматизма, господствуют в этой лирической части симфониетты.

Третья часть квартета носила название «В хороводе». Название соответствует содержанию заключительной части симфониетты. В основу скерцо-финала положен напев быстрой и веселой хоровой песни «У меня ли муж водопьяница» (сборник «100 русских народных песен» Римского-Корсакова, № 68). Грациозный и стремительный мотив,

проходя в различных видоизменениях через весь финал, придает ему скерцозный характер. Кроме напева «У меня ли муж» Римский-Корсаков вводит в заключительной части еще две темы. Первая — напев обрядовой («троицкой») песни «А и густо, густо на березе листьё» (сборник «100 русских народных песен» Римского-Корсакова, № 51). Вторая — мелодия хороводной песни «Не спасибо игумну тому» (сборник «100 русских народных песен» Римского-Корсакова, № 70). Обе мелодии чередуются и сплетаются с основной скерцозной темой. Как будто девушки, водя хоровод, поют то протяжные, то веселые песни.

Оркестровка симфониетты колоритна и в то же время проста. Римский-Корсаков большей частью довольствуется прозрачными звучаниями с умеренным использованием медной группы. Возможно, в оркестровом стиле симфониетты сказалось «камерное происхождение» пьесы.

Эскиз симфониетты (в виде необнародованного квартета) возник в 1879 году. Если вспомнить, что годом позже написана «Снегурочка», то станет понятна идейно-эмоциональная и стилистическая близость этих произведений.

Симфониетта — подлинно народное произведение, проникнутое чувством радости жизни, хотя, несомненно, уступает и «Снегурочке», и созданной в те же годы «Сказке» в эмоциональной силе, в яркости художественных образов.

Концерт для фортепиано с оркестром ор. 30 — единственное крупное сочинение Римского-Корсакова в этом жанре. Не обладая виртуозными исполнительскими данными, получив в годы музыкального учения и самообразования лишь скромную пианистическую подготовку, Римский-Корсаков в своем творчестве сравнительно немного внимания уделял пьесам для солирующих инструментов, в частности для фортепиано. Его мелкие фортепианные пьесы не принадлежат, как уже говорилось, к лучшим его произведениям и не претендуют на виртуозный блеск. Концерт выделяется среди фортепианных сочинений Римского-Корсакова яркостью музыкальных образов и превосходным, блестящим и колоритным фортепианным стилем.

Овладеть «секретами» фортепианного письма Римскому-Корсакову помогло, несомненно, его изумительное умение «чувствовать душу» каждого инструмента. И концерт по праву вошел в симфонический репертуар, хотя и не приобрел такой популярности, как оркестровые сочинения его автора.

«По всем приемам, — говорит Римский-Корсаков, — концерт выходил сколком с концертов Листа»[4]. Это замеча-

ние не раз служило поводом для не вполне справедливой оценки концерта. Правда, листовское влияние в нем проявилось преимущественно в структуре и отчасти в характере фортепианного письма. На основные же образы, а также на гармонический стиль концерта музыка Листа не оказала влияния. И в этом произведении Римского-Корсакова легко узнается творческий почерк его автора.

Концерт состоит (в этом основное сходство его с листовскими концертами) из нескольких более или менее самостоятельных эпизодов, которые образуют, тесно сливаясь, стройную и цельную одночастную структуру. Это основная особенность музыкальной драматургии концерта.

Концерт Римского-Корсакова написан на русскую народную тему, избранную, как замечает автор концерта, «не без балакиревского совета». Тема заимствована из первого балакиревского сборника (№ 17). Эта старая рекрутская песня «Собирайтесь-ка, братцы-ребятушки». Напев песни, протяжный и печальный (в натуральном миноре), вполне соответствует содержанию текста:

43 Adagio a piacere

p

В дальнейшем композитор очень свободно варьирует песенную тему, создавая различные и резко контрастные образы.

Во вступительном разделе концерта, своего рода прологе, основная тема повторяется без значительных изменений, сохраняя спокойно-задумчивый колорит, оттененный блестящими пассажами солирующего инструмента (тоже в значительной части возникшими из интонаций главной темы).

Несколько раз повторенная, песенная тема хорошо запоминается слушателем. В неизменном виде она уже не возвращается; это существенная черта драматургии корсаковского концерта, в котором чередуются и развиваются разнохарактерные музыкальные образы, выросшие из главной темы, но во многом с ней не сходные.

С первой трансформацией главной темы слушатель встречается в виртуозном переходном эпизоде, в котором знакомая мелодия звучит как боевой призыв:



Далее следует большой раздел Quasi polacca (в стиле полонеза). Господствующая тема изящна и вместе с тем энергична. Ее энергию подчеркивают радостные фанфары духовых инструментов. Небольшой эпизод с эффектными glissando фортепиано приводит к следующему музыкальному образу — диалогу солирующего инструмента и оркестра. Певучей лирической мелодии фортепиано оркестр отвечает знакомой уже призывной темой. К диалогу примыкает еще одна тема — нежная, выразительная мелодия фортепиано:




Эта мелодия (несколько напоминающая мечтательный напев русалочки из «Сказки») — единственная тема концерта, не имеющая ясно ощутимой связи с основной, песенной темой.

Музыкальные образы, о которых шла речь, составляют первый раздел концерта; этот раздел можно рассматривать как первую часть*. Небольшая грациозная каденция отделяет данный раздел от следующего — Andante mosso, — который воспринимается как средняя часть концерта.

Эпически спокойно, как неторопливо развертывающееся повествование, начинается Andante:




* Очень цельная структура концерта Римского-Корсакова сочетает и элементы трехчастной циклической формы, и элементы сонатного allegro.

Важно отметить, что из главной темы концерта выросла не только основная певучая мелодия Andante; начальная интонация главной темы ясно слышна и в арпеджированном сопровождении. По существу, здесь сплетаются две мелодии, что особенно ясно, когда тема сопровождения излагается фортепиано, а певучая мелодия переходит к оркестру. Слушая этот былинно-величественный эпизод, трудно сказать, какая из двух мелодий здесь главенствует, — настолько обе выразительны. В дальнейшем мелодия сопровождения (в несколько измененном виде) становится самостоятельным музыкальным образом.

Средняя часть завершается типично корсаковским «пейзажем»: нежный шелест фортепианных фигураций, безмятежная мелодия и мягкие равномерные аккорды вызывают в представлении слушателя картину спокойной русской природы.

Предельно резким контрастом врываются в мирную звуковую картину призывные фанфары труб, энергичные аккорды фортепиано, приводящие к третьему, заключительному разделу концерта.

Главная тема раздела явно напоминает «полонезную» тему. Но в новой теме больше мужественности, решимости. Небольшая каденция приводит к заключению концерта. Поэтичная, «хрупкая» мелодия, порученная фортепиано, заставляет вспомнить о мечтательных корсаковских романсах, таких, как «Редеет облаков летучая гряда»:




Нельзя сказать, что эта мелодия непосредственно выросла из основной, песенной темы, но она интонационно связана с другими темами концерта и закономерно входит в круг родственных между собой музыкальных образов. Очень быстро новая мелодия меняет характер и превращается в стремительную, порывистую (Allegro con fuoco) тему, которая исполняется оркестром и завершает концерт, спле-

таясь с блестящими, полными энергии октавными пассажами солирующего фортепиано.

Концерт Римского-Корсакова, как уже сказано, — произведение во многом самобытное. По своей одночастной структуре и по монотематизму он действительно близок к листовским концертам, но во многом существенно отличается от них. Варьируя и обогащая взятую им народную тему, Римский-Корсаков, как и в других своих произведениях, следует традициям русского народного творчества, для которого типично свободное развитие исходного музыкального образа. Самостоятелен гармонический стиль концерта.

Можно найти немало интересного и нового в фортепианном письме. Укажем, например, на октавные пассажи целотонными гаммами. Все это, в сочетании с благородством и серьезностью мысли, с большой эмоциональной насыщенностью, ставит концерт в ряд выдающихся произведений данного жанра.

Тончайший знаток музыкальных инструментов, Римский-Корсаков мастерски использовал богатейшие свойства скрипки в своих оркестровых сочинениях. Однако им написана лишь одна скрипичная пьеса — «Фантазия на русские темы в сопровождении симфонического оркестра»*. «...Заинтересованный скрипичной техникой, с которой я в то время довольно близко познакомился в инструментальном классе**, — пишет Римский-Корсаков в „Летописи", — я возымел мысль сочинить что-нибудь виртуозное для скрипки с оркестром. Взяв две русские темы, я сочинил на них фантазию и посвятил П. А. Краснокутскому, преподавателю скрипки в капелле, которому был обязан многими разъяснениями по части скрипичной техники»[5].

Фантазия основана на варьированном развитии двух мелодий — спокойно-кантиленной «Надоели ночи, надоскучили» (сборник Балакирева, № 7) и грационной плясовой «Ходила младешенька по борочку» (сборник Римского-Корсакова «100 русских народных песен», № 37).

Не принадлежа к наиболее выдающимся произведениям Римского-Корсакова, Фантазия привлекает благородством

* К 1888—1892 годам относится еще одно скрипичное произведение Римского-Корсакова — Мазурке на польские темы с сопровождением оркестра. Однако это сочинение осталось по желанию автора неопубликованным, а материал его вошел впоследствии в оперу «Пан воевода».

** Речь идет об инструментальном классе капеллы.

стиля, простотой и народностью музыкальной речи, тонким использованием средств солирующего инструмента. И хотя Римский-Корсаков ставил своей задачей написать «что-нибудь виртуозное» для скрипки, в его Фантазии виртуозность отнюдь не господствует; на первый план композитор выдвигает скрипичную кантилену, раскрывающую напевность мелодий, положенных в основу Фантазии.

Рассказывая в «Летописи» о своей работе летом 1887 года, Римский-Корсаков говорит: «...Я написал „Испанское каприччио" из набросков предполагавшейся виртуозной скрипичной фантазии на испанские темы[6]. По расчетам моим, „Каприччио" должно было блестеть виртуозностью оркестрового колорита, и я, по-видимому, не ошибся ⟨...⟩ Сложившееся у критиков и публики мнение, — пишет несколько дальше Римский-Корсаков, — что „Каприччио" есть *превосходно оркестрованная* пьеса, — неверно. „Каприччио" — это блестящее *сочинение для оркестра.* Смена тембров, удачный выбор мелодических рисунков и фигурационных узоров, соответствующих каждому роду инструментов, небольшие виртуозные каденции для инструментов solo, ритм ударных и проч. составляют здесь самую суть сочинения, а не его наряд, то есть оркестровку. Испанские темы, преимущественно танцевального характера, дали мне богатый материал для применения разнообразных оркестровых эффектов»[7].

«Испанское каприччио» (точное название «Каприччио на испанские темы»), действительно, — виртуозная оркестровая пьеса, в которой с предельным совершенством раскрыты выразительные свойства и виртуозные возможности оркестровых инструментов. Однако «Каприччио» не только «блестящее сочинение для оркестра», не только своеобразнейший оркестровый этюд («пьеса чисто внешняя», по определению Римского-Корсакова). «Испанское каприччио» — поэтическая музыкальная повесть об испанском народном быте, о ярких красках южной природы.

Стихия радостного, полного жизни и огня народного танца царит в «Испанском каприччио», представляющем собой сюиту из пяти частей, исполняемых без перерыва. Для всех пяти частей Римский-Корсаков выбрал простые танцевальные мелодии. Они не получают широкого симфонического развития, зато обогащаются неисчерпаемо разнообразными оркестровыми красками. Чрезвычайно уместно проявилась здесь любовь композитора к четкой ритмике и к

ударным инструментам — в испанской народной музыке роль ударных не менее значительна, чем в музыке восточных народов. В число ударных Римский-Корсаков включил и народный испанский инструмент — кастаньеты. Национальный характер взятых мелодий он подчеркивает имитацией звучаний распространенных в Испании инструментов, прежде всего гитары.

Первая часть «Каприччио» — «Альборада», в основу которой положена испанская народная мелодия того же названия. Альборада — астурийский инструментальный наигрыш, жанр которого определяется обычно как утренняя серенада. Говоря точнее, это род радостного гимна, исполняемого (на флейте или на волынке в сопровождении ударных) испанскими пастухами в честь восходящего солнца. Музыка альборады носит явно танцевальный характер.

Римский-Корсаков не только взял мелодию народного танца, но сохранил и характер сопровождения с его четкой ритмикой и простыми гармониями, сменяющимися на органном пункте:




Когда слушаешь эту музыку, представляется толпа молодежи — веселые возгласы, топот танцующих.

В зажигательной «Альбораде» композитор охотно использует мощь и блеск всего оркестрового массива. Лишь в конце основной плясовой мотив звучит в перекличке деревянных и струнных; кажется, что шум танцующей толпы доносится откуда-то издали.

В основу второй части — «Вариаций» — положена астурийская песня под названием «Первый танец». Характер ее,

однако, не танцевальный. В сборнике Инсенги мелодия «Первого танца» изложена так:




В «Испанском каприччио» мелодия, сохраняя характер нсторопливой, с оттенком пасторальности, лирической песни, несколько усложнена:

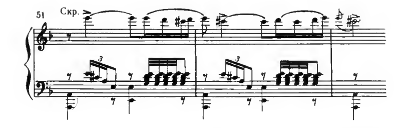



Пасторальный колорит особенно ясно чувствуется в «диалоге» английского рожка и валторны; кажется, будто перекликаются две пастушьи свирели.

Идиллические тона господствуют в «Вариациях», но ими не ограничивается эмоциональный диапазон этой части «Каприччио». Пасторальный «диалог» духовых инструментов сменяется патетически-страстным проведением темы «Вариаций» в оркестровом tutti.

Третья часть «Каприччио» — снова «Альборада». Здесь с еще большим блеском использован тематический материал первой части.

Чрезвычайно своеобразна четвертая часть «Испанского каприччио» — «Сцена и пляска гитаны» (гитана — народная танцовщица и певица, цыганка). В основу этой части положена изящная, грациозная и вместе с тем страстная андалузская песня, включенная в сборник Инсенги под названием «Цыганской песни». И здесь Римский-Корсаков не только берет народный напев, но и сохраняет его инструментальное сопровождение — имитацию звучания гитары, лишь несколько усложнив фактуру и еще более подчеркнув танцевальность напева:




Другая тема — тоже танцевальная, но совершенно иного типа — порывистая, стремительная (авторская ремарка: feroce — яростно):




Можно представить себе, что грациозный танец сменился стихийно дикой пляской. Лишь ненадолго развитие этих тем прерывается введением певучей мелодии, характер которой определяет авторская ремарка — amoroso e dolce.



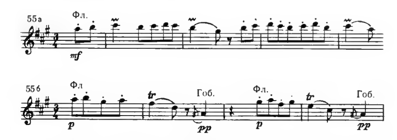

Особенность четвертой части — открывающие ее каденции. Они могут восприниматься как своего рода прелюдирование перед выступлением певицы-танцовщицы. Вместе с тем это блестящая демонстрация выразительных и виртуозных возможностей оркестровых инструментов, а также мастерства исполнителей. Почти все каденции построены на основной (первой) теме гитаны. Во всех каденциях участвуют, создавая мягкий, «шуршащий» звуковой фон, ударные инструменты.

К концу четвертой части нарастает волнение, первая тема звучит патетически и страстно. Ускоряется движение, и музыка «вливается» (без перерыва) в заключительную, пятую часть.

Пятая часть — «Астурийское фанданго» — открывается торжественным возгласом:




Далее следуют две стремительные и вместе с тем грациозные плясовые мелодии, представляющие собой, в сущности, один художественный образ:




Третий из основных музыкальных образов «Фанданго» — светлая и плавная мелодия, род вальса:




Римский-Корсаков вводит в «Фанданго» и музыкальные образы предшествовавших частей. Возвращаются обе темы гитаны. Кода построена на теме «Альборады». Трехкратное появление этой темы (первая часть — третья часть — кода финала) дает право говорить не о чисто сюитной, а о сюитно-рондообразной структуре «Испанского каприччио».

«Фанданго» по его роли в драматургии «Каприччио» можно сравнить со сценой багдадского праздника в «Шехеразаде». Основания для этой параллели дают обилие в обеих пьесах сменяющих друг друга танцевальных мелодий, родство отдельных музыкальных образов, возвращение тематического материала предшествовавших частей. Наконец, и «Фанданго» воспринимается как написанная сочными красками и широкими мазками картина народного празднества.

«Шехеразада» — крупнейшее из симфонических произведений Римского-Корсакова. Крупнейшее и по масштабам, и особенно по художественному значению. Это произведение глубоко оригинальное, самобытное и вместе с тем опирающееся на русские классические национальные традиции — традиции глинкинского «Руслана», на творческий опыт самого Римского-Корсакова. В «Шехеразаде» с наибольшей полнотой раскрылся талант Римского-Корсакова — симфониста, с наибольшей четкостью выявлены важнейшие особенности его симфонического мышления, характернейшие черты его оркестрового стиля.

Мы знаем, что в восьмидесятые годы Римскому-Корсакову трудно было находить не только время, но и душевные силы для творческой работы. Приступая к сочинению «Шехеразады», он тоже не чувствовал вначале творческого подъема. Летом 1888 года Римский-Корсаков писал Глазунову: «...Я задумал выполнить во что бы то ни стало затеянную давно* оркестровую сюиту на „1001 ночь"; припомнил все, что у меня было, и заставил себя заняться. Сначала шло туго, но потом пошло довольно скоро и, во всяком случае, хотя бы и призрачно, но наполнило мою скудную музыкальную жизнь»[8]. Это письмо по содержанию, по настроению перекликается с цитированными в предыдущей главе письмами к С. Н. Кругликову, написанными в первой половине восьмидесятых годов. Но теперь, в конце того же десятилетия, Римский-Корсаков находит в себе силы преодолеть эти настроения и создает свои лучшие симфонические сочинения — «Шехеразаду» и написанное годом раньше «Испанское каприччио».

Сочинение «Шехеразады» шло очень быстро. Судя по приведенному письму к Глазунову, работа над партитурой (с использованием набросков, сделанных в зимние месяцы) началась во второй половине июня, а в конце июля партитура была полностью закончена.

Римский-Корсаков назвал «Шехеразаду» сюитой. С этим жанровым определением трудно полностью согласиться. В сюите отдельные части обычно не столь крепко связаны между собой, как в симфонии. Между тем в «Шехеразаде» все четыре части прочно скреплены программным замыслом (сказки «Тысячи и одной ночи») и общим тематическим материалом. Да и монументальные масштабы «Шехераза-

---

* Мысль о «Шехеразаде» зародилась зимой 1887/88 года. Тогда же Римский-Корсаков думал о сочинении увертюры на темы из Обихода.

ды» плохо вяжутся с представлением о форме сюиты, состоящей обычно из небольших сравнительно пьес. Наконец, в «Шехеразаде» налицо такой типичный признак симфонии, как форма сонатного allegro: в этой форме (с некоторыми отклонениями от традиционных схем) написаны, как мы увидим, первая часть, третья часть и финал. Поэтому естественнее было бы назвать «Шехеразаду» не сюитой, а симфонией-сюитой или же четырехчастной симфонической поэмой.

На партитуре «Шехеразады» Римский-Корсаков поместил следующую программу:

«Султан Шахриар, убежденный в коварности и неверности женщин, дал зарок казнить каждую из своих жен после первой ночи. Но султанша Шехеразада спасла свою жизнь тем, что сумела занять его сказками, рассказывая их ему в продолжение 1001 ночи, так что, побуждаемый любопытством, Шахриар постоянно откладывал ее казнь и наконец совершенно оставил свое намерение. Много чудес рассказала ему Шехеразада, приводя стихи поэтов и слова песен, вплетая сказку в сказку и рассказ в рассказ».

Краткое введение Римского-Корсакова трудно считать программой в подлинном значении этого понятия. Однако лаконичной программой, предпосланной партитуре, далеко не исчерпывается то, что нам известно о замысле сюиты Римского-Корсакова.

В первом издании сюиты каждая часть имела свое название. В следующих изданиях Римский-Корсаков снял их, предпочитая, чтобы слушатели не искали в его сочинении «слишком определенной программы»[9].

Слушателю трудно здесь согласиться с композитором. Очень интересно в этом смысле письмо Александра Константиновича Глазунова С. Н. Кругликову, написанное в 1888 году под впечатлением первых исполнений «Шехеразады».

«„Шехеразаду", — пишет Глазунов, — я прослушал 4 раза, и все разы с большим удовольствием.

Опять повторяю Вам, что меня восхищала, за исключением некоторых мест, легкость сочинения, искусство владеть формой неразрывно с искусством оркестровать... Как музыкальные картины — они меня вполне удовлетворяли. Мне представились и синие моря, и остров отдаленный, и полет страшной птицы, и разгул во время праздника в Багдаде, и буря, во время которой разбивается корабль, — словом, все то, что автор мне лично рассказывал об этом. К сожалению,

он не напечатал программы... и я уверен, что, не знай я раньше программы, меня бы его иллюстрация не так бы удовлетворила»[10].

Программа «Шехеразады» во всех подробностях до нас так и не дошла, но общий замысел сюиты и многие его детали в настоящее время хорошо известны — отчасти по высказываниям автора «Шехеразады» и «Летописи», отчасти по воспоминаниям его друзей В. В. Ястребцева и В. В. Стасова.

«Программою, которою я руководствовался при сочинении „Шехеразады", — пишет Римский-Корсаков в „Летописи", — были отдельные, не связанные друг с другом эпизоды и картины из „Тысячи и одной ночи", разбросанные по всем четырем частям сюиты: море и Синдбадов корабль, фантастический рассказ Календера-царевича, Царевич и Царевна, багдадский праздник и корабль, разбивающийся о скалу с медным всадником»[11]. Сказочные сцены, о которых говорит Римский-Корсаков, соответствуют первоначальным названиям четырех частей «Шехеразады».

Четыре части сюиты связаны не только программой, но и несколькими музыкальными мыслями, общими темами. Закономерно было бы предположить, что они при всех своих появлениях соответствуют одним и тем же конкретным образам. Но это не так. «Напрасно ищут в сюите моей, — говорит по этому поводу Римский-Корсаков, — лейтмотивов, крепко связанных всегда с одними и теми же поэтическими идеями и представлениями. Напротив, в большинстве случаев все эти кажущиеся лейтмотивы не что иное, как чисто музыкальный материал. 〈...〉 Являясь каждый раз при различном освещении, рисуя каждый раз различные черты и выражая различные настроения, те же самые мотивы и темы соответствуют всякий раз различным образам, действиям и картинам»[12].

С такой весьма необычной трактовкой системы лейтмотивов слушатель встречается в самом начале первой части, которая открывается небольшим вступлением (Largo maestoso). Это своего рода пролог, за которым следуют четыре главы волшебной музыкальной сказки, а вернее — четыре самостоятельные волшебные повести.

В прологе — две темы, которым отведены важнейшие роли в развертывании музыкально-драматургической концепции «Шехеразады»; здесь они связаны с обликами Шахриара и Шехеразады. Пролог начинается возгласом оркестра:




Этот могучий унисон (духовые, в числе их тромбоны и туба, и струнные) звучит сурово и величественно, вполне соответствуя представлению о грозном, неумолимом супруге Шехеразады.

Протяжные аккорды деревянных духовых, следующие за темой Шахриара, звучат очень мягко, спокойно и в то же время с оттенком фантастичности.

Вторая тема пролога — прихотливая и вместе с тем напевная мелодия, порученная скрипке, самому выразительному инструменту оркестра. Лишь три аккорда арфы мягко подчеркивают мечтательную нежность этой чудесной мелодии, которая рисует юную рассказчицу поэтических повестей «Тысячи и одной ночи»:




В литературе о Римском-Корсакове и о других участниках «Могучей кучки» не раз указывалось, что «восточные» образы «кучкистов» — это, говоря словами Б. В. Асафьева, «русская музыка о Востоке».

Слияние русского с восточным мы видим и в только что приведенной теме Шехеразады. Орнаментальный рисунок мелодии ведет свое происхождение, конечно, от восточных наигрышей и напевов. А строго выдержанный дорийский лад сближает тему Шехеразады со многими русскими музыкальными образами в произведениях Римского-Корсакова.

Каждому, кто читал сказки «Тысячи и одной ночи», более всего запомнился, вероятно, пытливый и неутомимый странник Синдбад-мореход. Запомнились его смелые путеше-

ствия на утлом суденышке по неизведанным морям. Синдбад побывал и у великанов-людоедов, и в царстве шайтанов. Синдбад спасся и от дракона, и от злобного волшебника, который много дней ездил на нем верхом. И от многих других опасностей избавили Синдбада счастливая судьба и его собственная находчивость.

Римский-Корсаков не описывает в «Шехеразаде» всех приключений Синдбада. Он ограничивается картиной моря, по которому плывет корабль Синдбада-морехода. Этой картине посвящена первая часть (после пролога) сюиты (Allegro non troppo).

Замирают в высоком регистре последние звуки мелодии Шехеразады, и вступает тема (главная партия Allegro), рисующая безбрежные морские просторы.

Слушатель без труда узнает в ней первую тему пролога. Но здесь она утеряла связь с суровым обликом султана. И характер ее теперь другой: она звучит спокойно и величаво. А в мерных фигурациях сопровождения (альты и виолончели) слышатся могучие, но тоже спокойные взлеты океанских волн.




Может возникнуть вопрос: почему же Римский-Корсаков для музыкальной картины морской стихии взял тему, только что прозвучавшую в ином значении? Им руководили здесь весьма серьезные соображения.

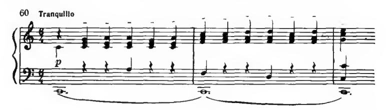
В крупных инструментальных произведениях основная тема (обычно — главная тема первой части) нередко появляется во вступлении; разумеется, в иной окраске, иногда не полностью, а в виде своего рода «интонационного ядра». Такое предварительное появление основной темы (или ее элементов) облегчает восприятие ее дальнейшего развития. Общеизвестный пример — первая часть шестой симфонии Чайковского, где тревожная и подвижная главная тема вырастает из медленного зловещего мотива вступления.

В «Шехеразаде» этот принцип получил более широкое применение. Трансформируются и тема Шахриара, и, как

будет видно в дальнейшем, тема Шехеразады, и некоторые другие темы. Возвращение музыкальных мыслей не только прочно «цементирует» форму сюиты, связывая отдельные ее части (претворение принципа монотематизма). Причудливые превращения знакомых музыкальных образов подчеркивают волшебный колорит повествования, «чудесность» описываемых музыкальных событий.

Вернемся к первой части сюиты. Для симфонизма Римского-Корсакова характерно вариантное, а также секвентное развитие музыкальных мыслей. Изложение главной темы первой части «Шехеразады» — превосходный пример корсаковского секвентного развития. Несмотря на многократные повторения темы, развитие ее отнюдь не производит впечатления однотонности. При своем первом появлении тема динамизирована добавлением к основному четырехтакту пятого такта, который энергичным возгласом повторяет последние два звука основного четырехтакта. В дальнейшем динамизация достигается «сжатием» темы и стремительными модуляциями*. Цепь восходящих секвенций создает «волны» интенсивных звуковых нарастаний.

Тему моря (главную партию) сменяет новая тема (первая побочная партия). Из мемуаров В. В. Ястребцева известно, что, создавая ее, Римский-Корсаков представлял себе скользящий по волнам корабль Синдбада-морехода. Очень спокойно следуют один за другим прозрачные аккорды деревянных духовых инструментов. Это впечатление спокойствия создается и равномерным неторопливым движением, и предельно простым мелодическим рисунком, и гармонизацией (исключительно трезвучиями на органном пункте):




После краткого напоминания о главной теме звучит задумчивый напев флейты (выросший из той же главной партии). Характерно, что волнообразное сопровождение,

* Отметим, что Римский-Корсаков, проводя главную тему через ряд тональностей, выбирает преимущественно тональности, «цвета» которых, по его представлениям, могут напоминать окраску морских волн.

появившееся как элемент главной партии, сохраняется и в дальнейшем, в продолжении всей первой части, указывая, что «место действия» — море — остается неизменным.

К первой побочной партии примыкает вторая — знакомая уже, хотя и несколько измененная, тема Шехеразады, также приобретающая здесь новое значение. Вначале она тоже звучит спокойно, но спокойствие это недолговременно. Поднимается ветер, всколыхнувший необозримую водную гладь. Разражается буря, вздымаются могучие валы с «белями» морской пены на хребтах:




Краткий переход, в котором тромбоны и туба, с поддержкой фаготов и контрабасов, грозно интонируют главную тему, приводит к репризе*. Реприза не возвращает спокойствия начала.

Разбушевавшаяся стихия становится все грознее и грознее и вот-вот поглотит корабль. Главная тема сплетается со второй побочной. Отчаяние, даже ужас слышатся в возгласах духовых инструментов. Фигурации струнных теперь полны тревоги.

С возвращением первой побочной партии — темы Синдбадова корабля — буря стихает. Синдбад и его спутники погибли — так можно понимать эту смену музыкальных картин.

Далее реприза повторяет экспозицию без существенных изменений.

Заключение начинается темой моря. Она звучит еще ласковее и нежнее, чем в начале Allegro. Это впечатление

* Особенность структуры первой части — отсутствие разработки. Программный замысел и эпический, картинно-повествовательный характер первой части не требовали, естественно, развитого драматического разработочного раздела. Но лаконичный разработочный эпизод в первой части есть: функции разработки в известной мере выполняет начало репризы, где главная партия сплетается с интонациями второй побочной.

достигается подчеркнуто прозрачной инструментовкой: тема переходит от солирующей флейты к солирующему гобою, а затем к скрипкам; волнообразный фон (струнные, деревянные, валторны) тоже звучит очень мягко. Заканчивается первая часть последним появлением темы корабля. Можно представить себе, что судно Синдбада плавно скользит с поднятыми парусами, позолоченными заходящим солнцем, и скрывается за горизонтом.

В своих симфонических сочинениях Римский-Корсаков стремится обычно к резкой контрастности. Первая часть «Шехеразады» в этом отношении весьма показательна. Она, как мы убедились, вся построена на контрастах.

Если в первой части значительную роль играет секвентность, то вторая часть — пример мастерского и весьма оригинального вариационного развития.

Вторая часть сюиты, по программному замыслу Римского-Корсакова, рассказ Календера-царевича о его чудесных приключениях. Читатели «Тысячи и одной ночи» помнят, как однажды вечером в один из багдадских домов постучались три путника. Это были молодые календеры*. Когда они вошли в дом, хозяева заметили, что у всех трех путников недостает по одному глазу.

Каждый из календеров рассказывает о необычных происшествиях, в которых он лишился глаза. Все три календера оказались царевичами. Все они надели монашескую одежду, чтобы избавиться от угрожавших им опасностей.

Ни один из рассказов календеров не совпадает полностью с программой второй части сюиты. Римский-Корсаков, очевидно, хотел лишь создать несколько сказочных образов и вместе с тем придать второй части характер повествования «от первого лица». И действительно, в «Рассказе Календера» мы ясно ощущаем две линии, два плана: то перед нами возникает образ рассказчика, которого окружили зачарованные слушатели, то оживают в звуках фантастические сцены. В то же время Римский-Корсаков не забывает напомнить, что автор всех повестей в конечном счете — Шехеразада. Таким образом, во второй части как бы два рассказчика. Это тонко найденная деталь, вполне соответствующая повествовательной манере сказок «Тысячи и одной ночи». Римский-Корсаков здесь тоже «вплетает сказку в сказку».

---

* Календеры — бродячие монахи, жившие подаянием; календеров легко было узнать по внешнему виду: они носили особую одежду и брили лицо и голову.

Хотя ни один из рассказов календеров нельзя считать программой второй части, но ближе всего к ее программному содержанию (насколько о ней можно судить по музыке и по воспоминаниям друзей композитора) рассказ третьего календера — Аджиб ибн Хадыба.

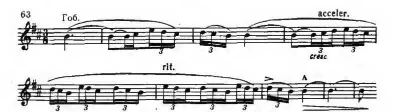
Вторая часть, написанная в трехчастной форме, открывается темой Шехеразады (Lento), которая звучит здесь приблизительно так же, как и в прологе. Теперь к ней возвращается (и уже не меняется и в следующих частях сюиты) ее первоначальный смысл: ее появление напоминает слушателю, что все волшебные события, о которых рассказывает музыка, — повести юной супруги Шахриара.

Далее следует рассказ Календера (Andantino). Солирующий фагот на фоне выдержанных аккордов контрабасов неторопливым говорком излагает основную тему. Это прихотливо ритмованная, речитативного склада мелодия, имеющая отдаленное сходство с темой Шехеразады:




Тема эта действительно воспринимается как рассказ — и, несомненно, как рассказ о восточных чудесах: восточный колорит, лишь отдельными штрихами сказавшийся в первой части, здесь ощущается гораздо отчетливее. Этот колорит создается и орнаментальной мелодией основной темы (а также выросших из нее каденций, о которых речь будет в дальнейшем), и гармоническими деталями (особенно кварто-квинтовыми звучаниями).

Тема Календера развивается вариационно. Мелодия не подвергается существенным изменениям, зато она обогащается новыми и новыми оркестровыми красками. С каждой вариацией не только нарастает звучность и блеск оркестровых красок; постепенно ускоряется движение, музыка становится все более взволнованной, как будто рассказчик все больше и больше увлекается своим повествованием. Каждая вариация завершается мотивом, выросшим из темы Календера. Сначала крайне лаконичные, эти заключения становятся постепенно более развитыми. В конце первого раздела завершающий мотив представляет собой род каденции орнаментального типа:




Хотя каденции интонационно связаны с темой Календера, они воспринимаются не как рассказ Царевича, а скорее как отклик слушателей, пораженных его необычными приключениями.

Центральный раздел второй части (Andantino quasi allegretto), насколько можно судить по дошедшим до нас (через В. В. Ястребцева) сведениям, рисует чудесные события, о которых рассказывает Календер. Начинается центральный раздел картиной битвы с двумя основными темами. Одна — значительно измененная тема Шахриара (напомним, что она теперь не имеет связи с образом грозного султана). Другая тема — остро ритмованный фанфарный возглас, тоже интонационно связанный (хотя и не столь отчетливо) с темой Шахриара; его можно назвать «темой битвы»:




Развитие этих тем (с ними сплетается и тема Шахриара в близком к первоначальному виде) создает явно «батальную» звуковую картину (перекличка воинственных возгласов тромбонов и труб, острые диссонирующие гармонии).

Сцена битвы прерывается знакомым уже каденционным мотивом (см. пример 63). Он здесь значительно расширен и повторяется три раза в исполнении кларнета на фоне шороха струнных. Можно представить, что слушатели выражают свое изумление.

Новый эпизод из «Тысячи и одной ночи»: с пронзительным свистом (скрипки, флейты и флейта пикколо) проносится сказочная птица Рухх (vivace scherzando).

Снова возникает картина битвы, а за ней знакомая, трижды повторяющаяся каденция, на этот раз порученная фаготу. Отголоски ее переходят от одного инструмента к другому — словно слушатели обмениваются впечатлениями.

В третьем заключительном разделе (Con moto) еще раз варьируется основная тема. Вновь звучат прерывающие тему Календера каденции; кажется, будто слушатели не могут сдержать волнения и горячо обсуждают описываемые события.

Музыкальные образы в «Рассказе Календера» обильны, красочны и контрастны. В противовес этому в третьей части сюиты («Царевич и Царевна») Римский-Корсаков довольствуется немногими музыкальными образами и избегает резких контрастов. Вся часть выдержана в спокойном светло-лирическом тоне. Никак нельзя считать недостатком третьей части ее относительную однотонность, которая очень хорошо оттеняет пышную живописность первых двух частей и финала.

Третья часть (Andantino quasi allegretto), так же как и первая, написана в сонатно-симфонической форме без разработки. Отсутствие разработки традиционно в медленных частях сонатно-симфонических циклов. Оно вполне естественно и в данном случае, так как Римский-Корсаков в третьей части сюиты не ставит перед собой задачу противопоставления и столкновения контрастных образов. В Andantino развиваются две музыкальные мысли, в которых тоже легко ощутить восточный колорит.

Первая тема (тема Царевича) — нежная, лирическая мелодия, идущая в спокойном движении. Неторопливая смена простых гармоний на тоническом органном пункте очень хорошо соответствует восточной окраске и страстному характеру мелодии:



С темой Царевича связан неоднократно повторяющийся (с различными изменениями) быстрый гаммообразный пассаж, оттеняющий плавность основной мелодии Царевича. Вторая тема (Царевны) — чуть-чуть более оживленная грациозная мелодия:




Легко заметить сходство между темами Царевича и Царевны. В то же время они значительно отличаются по характеру одна от другой. Тема Царевича воспринимается как нежная, ласковая любовная песня. Тема Царевны — как изящная, несколько томная, а порой (в дальнейшем развитии) страстная восточная пляска. Танцевальность этой мелодии композитор подчеркивает обилием staccato в изложении темы и еще более четким ритмическим сопровождением, явно подражая звучаниям восточных народных инструментов; причем, помимо большой группы ударных (литавры, барабан, маленький барабан, тарелка, треугольник), в этом ритмически остром аккомпанементе принимают участие и деревянные духовые, и — отчасти — струнные. Создается необычайно колоритная звучность, действительно переносящая слушателя в мир восточных сказок.

Реприза повторяет обе темы в новых красках и в несколько варьированном виде. Оркестр в репризе ярче, колоритнее, чем в экспозиции. Первая тема обогащена не только оркестровыми красками. В ней теперь больше лирической патетики. Римский-Корсаков варьирует ее, завершая ее родом небольшой каденции, напоминающий рефрен в «Рассказе Календера».

Развитие первой темы прерывается появлением знакомой мелодии Шехеразады. Этим еще раз подчеркивается, что волшебное повествование ведет прекрасная супруга Шахриара.

Финал, самая сложная и по структуре, и по обилию образов часть сюиты, написан в широко развитой сонатной форме (ее можно рассматривать и как рондо-сонату), с большим дополнением, которое представляет собой, по существу, заключение не только финала, но и всей сюиты.

В небольшом вступлении финала звучит первая тема пролога. Здесь, как и в картине моря, как и в «Рассказе Календера», она не связана с обликом Шахриара. Радостная, энергичная, идущая в быстром движении (темп — *Allegro molto*), она вводит в атмосферу праздничного веселья.

Дважды прерывает эту музыку мелодия Шехеразады. Первый раз она звучит, как обычно, мечтательно, задумчиво. Второй раз — взволнованно, возбужденно; можно представить себе, что Шехеразада готовится начать рассказ о самых значительных, самых волнующих событиях своей чудесной повести.

Образ Шехеразады сменяется музыкальной картиной праздника в Багдаде (Vivo). Примечательная особенность этой картины — простой и в то же время острый ритм, выдерживаемый на протяжении почти всей сцены празднества*.

В остинатный ритм «укладываются» (или идут на его фоне) проносящиеся в вихревом темпе музыкальные образы, перешедшие в финал из других частей сюиты. В значительной степени именно ритм определяет неудержимо стремительный характер лаконичного зажигательного мотива, которым открывается картина праздничного веселья:




* Ритм этот придает единство калейдоскопической смене музыкальных образов в финале, так же как аккомпанирующие фигурации придают единство первой части сюиты — картине моря.




Это главная партия финала. Сначала она излагается с камерной легкостью и прозрачностью (флейты на фоне альтов и скрипок), но постепенно включаются другие инструменты, звучность нарастает — и главная тема вливается в первую побочную партию:




Зародившиеся во второй части (в сцене битвы), эти тревожные фанфары значение самостоятельного музыкального образа приобрели в финале.

Вторая побочная партия — отголоски темы Календера. Здесь же напоминает о себе каденционный мотив из «Рассказа Календера».

Наконец появляется — в качестве третьей и основной побочной партии — пленительно-грациозная мелодия Царевны из третьей части сюиты*.

В разработке, помимо тематического материала экспозиции, введены еще две темы: сильно измененная тема Шахриара и воинственный возглас из сцены битвы в «Рассказе Календера» (см. пример 64).

Римский-Корсаков, как уже говорилось, указывает в «Летописи», что применение в «Шехеразаде» лейтмотивов не имеет программного значения. И здесь, в картине багдадского праздника, они утеряли свой первоначальный смысл. Но все же возвращение знакомых музыкальных образов создает впечатление, будто в шумной пестрой толпе, заполнившей площади города, мелькают знакомые лица.

В репризе, и особенно в коде сцены празднества, разгорается веселье, нарастает шум, слышится несмолкающий гул

* Особое своеобразие этому эпизоду придает одновременное сочетание двух метров. Четкая ритмика сопровождсния 6/16 очень хорошо оттеняет плавность движения мелодии царевны (3/8).

толпы, громкие возгласы, топот танцующих. Вместе с тем все яснее ощущается тревога. Зловещий колорит приобретают знакомые фанфары.

Воинственный возглас (тема битвы) из «Рассказа Календера» в начале репризы звучит спокойно и мягко, сплетаясь с главной темой празднества (отметим здесь жестковатые «квинтовые трезвучия», подчеркивающие восточный колорит музыки). Но в дальнейшем тема битвы принимает иной, тревожный, даже угрожающий характер. Самая тема празднества производит теперь впечатление какой-то дикой и мрачной стихийной силы.

Внезапно, в момент кульминации, все изменяется. Как будто и не было праздника. Вздымаются волны, завывает ураган. Это знакомая уже по первой части звуковая картина морской бури*. Но здесь она еще грознее. Кораблю не под силу бороться с разбушевавшейся стихией, смелые путники не могут избежать роковой встречи со скалой. Как голос безжалостной судьбы звучит тема битвы из «Рассказа Календера». Могучий аккорд оркестра с гулким ударом тамтама — корабль разбился о скалу...

Буря стихает, лишь легкая рябь волнует необозримые водные просторы. Тема моря, которая только что устрашала грозной мощью, теперь звучит печально, будто сожалея о погибших мореплавателях.

Последний раз появляется, переходя от одной группы инструментов к другой, тема корабля. Но это скорее воспоминание об отважных путешественниках, похороненных в морских глубинах. Здесь Римский-Корсаков отступает от фабулы рассказа о Синдбаде в повестях «Тысячи и одной ночи» — Синдбад в рассказе Шехеразады не погибает, а благополучно возвращается в Багдад.

Повесть закончена. Остался лишь краткий эпилог («окончательное заключение» финала, по определению Римского-Корсакова), перекликающийся с прологом. Темы пролога поменялись здесь местами. Задумчиво и нежно, как и в прологе, поет скрипка мелодию Шехеразады. Вот-вот замрет ее мечтательный напев, но так и не замирает: последний звук продолжает вибрировать в самом высоком регистре, и на его фоне вступает первая тема пролога. Это вновь образ султана Шахриара. Спокойствие и задушевная мягкость его темы ясно говорят слушателю, что супруг

* Как уже говорилось, последний эпизод финала, по существу, представляет собой заключение всей сюиты.

Шехеразады смягчен ее рассказами и ей не угрожает уже жестокая казнь. Отзвуками мелодии Шехеразады заканчивается сюита Римского-Корсакова — музыкальная повесть о сказочных чудесах, созданных поэтической фантазией народов Востока.

В «Шехеразаде» нет, насколько известно, ни одной подлинной восточной народной мелодии. Но дух восточной музыки, восточной поэзии Римский-Корсаков передал в своей сюите с поразительной художественной чуткостью*.

Тесно связанная с народной поэзией Востока, с восточной народной музыкой, «Шехеразада» не менее тесно связана с русским искусством. И не только отдельными штрихами (как ладовая окраска темы Шехеразады, о чем уже говорилось). Величавая картинность «Шехеразады» своими истоками имеет не только сказки «Тысячи и одной ночи», но и русский эпос. И воспринимается «Шехеразада» как рассказ о Востоке русского художника.

Весьма интересно, что Римский-Корсаков связывал программное содержание «Шехеразады» не только с арабскими сказками. Сравнительно недавно стало известно другое авторское толкование «Шехеразады», имеющее этически-философский подтекст.

В своей книге о Римском-Корсакове академик Б. В. Асафьев пишет: «...Стоит рассказать тут один известный мне диалог по поводу „Шехеразады" между В. В. Стасовым и сестрой супруги Римского-Корсакова, замечательной певицей Александрой Николаевной Молас ⟨...⟩ Стасов рассказал философический подтекст „Шехеразады", который нет оснований считать его личным домыслом, ибо А. Н. Молас не возражала, а дополняла кое-где стасовскую речь.

Некий мореход, странствуя долго и пытливо, не полюбился морю, и когда однажды потерял в волнах все состояние, кроме парусной лодки, в которой и бродил по необъятному пространству, то проклял свою алчность и страсть к приключениям. Пристав, одинокий, нищий, к необитаемому острову, он после встречи с добрым духом получил талис-

* Об этом убедительно свидетельствует, например, статья видного египетского композитора А. Шауана.

«Египетское радио, — пишет А. Шауан, — ежевечерне передает одну из сказок „Тысячи и одной ночи". Передачи эти, пользующиеся большой популярностью в народе, сопровождаются музыкой из „Шехеразады" Римского-Корсакова. Эта музыка, так верно и глубоко передающая настроения и краски восточного искусства, очень полюбилась египтянам. Мелодии „Шехеразады" стали широко популярны в народе»[13].

ман-перстень, пользование которым дало ему одну за другой удачи в подвигах и наслаждение дарами природы и любви. Но алчность взяла свое: презрев красоту мужественных деяний и праздников жизни, не найдя в себе ответной любви, мореход, нагрузив корабль драгоценностями, вновь отправляется в странствие. Кораблекрушение. Все погибло. Опять безбрежная стихия моря, величаво-красивая, безучастная, и среди нее одинокая лодка»[14].

Как согласовать эти две программы? Можно сказать с полной уверенностью, что вторая из них возникла не только позже первой, но и после создания «Шехеразады». Непосредственный творческий импульс Римский-Корсаков получил, конечно, от сказаний «Тысячи и одной ночи», а не от только что изложенного сюжета. Стасовский рассказ, очевидно, — своего рода авторская «программная подтекстовка» «Шехеразады», «подтекстовка», не противоречащая музыке сюиты: нельзя не видеть, что живописные картины и музыкальная драматургия «Шехеразады» легко «вбирают» в себя (хотя и не с такой конкретностью, как общеизвестную программу) основные «сюжетные точки» рассказа Стасова. Первую часть действительно можно воспринимать как музыкальное повествование о «долгих и пытливых» странствованиях морехода. Вторую и третью части сюиты, а также праздничную сцену финала можно рассматривать как описание «удачи в подвигах и наслаждение дарами природы и любви». Заключительная часть финала вполне точно совпадает по своему музыкально-живописному содержанию с заключением приводимого Б. В. Асафьевым рассказа. А пролог и эпилог могут быть восприняты как обращения рассказчика к слушателям.

Музыка сюиты допускает и первоначальное, и второе толкование. Почему же все-таки возникло это новое толкование?

Римский-Корсаков в своих произведениях на «волшебные» сюжеты не был просто «музыкальным сказочником». В народном творчестве, которое служило прочной опорой его искусству, он видел выражение народной мудрости. Поэтому за наивными, на первый взгляд, фабулами некоторых его сказочных опер скрываются размышления о жизни человека, о судьбах народа. «Снегурочка» — не просто повесть о прекрасной дочери Весны и Мороза, не выдержавшая огня человеческой любви. Идея «Снегурочки» — прославление мощи природы и поэзии любви. Естественно, что и в «Шехеразаде» Римский-Корсаков стремился най-

ти — и нашел — «философический подтекст», заключающий в себе высокую этическую идею.

Увертюра «Светлый праздник» («Воскресная увертюра») написана на темы из Обихода (сборник церковных песнопений) и передает с детских лет сохранившиеся у автора впечатления о пасхальной заутрене. Римский-Корсаков говорит в «Летописи», что ему хотелось воспроизвести в своей увертюре «легендарную и языческую сторону праздника, этот переход от мрачного и таинственного вечера страстной субботы к какому-то необузданному языческирелигиозному веселию утра светлого воскресения...»[15]

В соответствии с этим замыслом увертюра распадается на две части: медленное, окрашенное в сумрачные тона вступление и стремительное Allegro, в котором Римский-Корсаков дает, по его словам, «звуковоспроизведение радостного, почти что плясового колокольного звона».

Горячо любивший русскую старину, древние народные обряды, он и в праздновании пасхи видел сохранившийся с далеких времен народный обряд. И если во вступлении можно ощутить мистический оттенок, то вторая часть действительно проникнута «необузданным весельем», из-за которого церковные круги и отнеслись с резким неодобрением к пьесе Римского-Корсакова.

После трех пьес, о которых сейчас шла речь, Римский-Корсаков почти не обращался к собственно симфонической музыке*.

Как объяснить, что автор замечательных, глубоко самобытных симфонических произведений в расцвете творческих сил, по существу, отошел от симфонических жанров?

Видимо, композитор окончательно пришел к выводу, что наиболее близкий ему род музыкального творчества — опера. Вполне отчетливо «гегемония» оперного жанра в деятельности его определилась именно в девяностые годы. Достаточно сказать, что из пятнадцати опер Римского-Корсакова одиннадцать созданы в последние полтора десятилетия его жизни!

Отдав свои силы преимущественно опере, Римский-Кор-

* Лишь в конце жизни он написал «Дубинушку» — небольшое симфоническое сочинение на тему известной рабочей песни (об этом произведении говорится в главе семнадцатой). Две оркестровые пьесы, написанные «по случаю», — «Здравица Глазунову» и прелюдия «Над могилой» памяти Беляева — художественного значения не имеют и в симфонический репертуар не вошли, так же как и «Неаполитанская песенка», которую композитор не пожелал даже опубликовать.

саков отнюдь не расстался с симфоническим оркестром, роль которого весьма значительна в ранних корсаковских операх и еще значительнее в поздних. В поздние оперы Римский-Корсаков особенно охотно вводит широко развитые симфонические эпизоды. На концертной эстраде часто звучат в качестве самостоятельных симфонических произведений оркестровые фрагменты из «Млады», «Сказки о царе Салтане», «Сказания о невидимом граде Китеже», «Золотого петушка». В симфонический репертуар вошли в авторской транскрипции для оркестра и некоторые вокально-оркестровые фрагменты из «Млады» («Ночь на горе Триглаве») и других опер. Таким образом, после создания «Шехеразады» и «Испанского каприччио» произошло своего рода «переключение» оркестрового творчества Римского-Корсакова: отказавшись от чисто симфонических форм, он проявил себя подлинным симфонистом в оперном жанре.

Последнее из корсаковских сочинений восьмидесятых годов — опера-балет «Млада» (написана в эскизах в 1889 году, партитура закончена в 1890 году). В известном смысле это произведение родственно симфоническим пьесам, написанным в 1887—1888 годах. «Инструментализм как симфоническая звукопись и танцевальная пластика роднят „Младу“ с тремя предшествующими ей красочными оркестровыми картинками...»[16]

Мы уже знаем историю «первой», неосуществленной коллективной «Млады» (либретто С. А. Гедеонова и В. А. Крылова). Сделав несколько набросков для «первой» «Млады», Римский-Корсаков прекратил работу над ней и, видимо, оставил мысль об этом сюжете. Вернулся он к нему много лет спустя, как будто неожиданно для самого себя.

«В день двухлетней годовщины смерти Бородина вечером... собрались В. В. Стасов, Глазунов, Лядов, Беляев и я с женою... Среди разговоров и воспоминаний о Бородине у Лядова внезапно появилась мысль, что сюжет „Млады“ как раз подходит для меня. Он это высказал, и я, не долго думая, сказал ему решительно в ответ: „Да, хорошо, я тотчас же примусь за эту оперу-балет“*. С этой минуты я начал

* Годом раньше, чем возникло решение писать «Младу», Римский-Корсаков как раз предполагал испытать свои силы в балетном жанре. Об этом свидетельствует письмо Глазунова к Кругликову: «Он [Римский-Корсаков] недавно очень утешил меня следующим: сообщил, что при свидании с директором театров предложил ему свои услуги написать балет... его талант здесь будет как нельзя лучше направлен, и, наверно, балет выйдет прелестный. Он даже сам заранее предвкушает удовольствие блеснуть красками своего оркестра...»[17]

помышлять о предложенном сюжете... В течение весны сочинение начало подвигаться. Недостающий текст я делал сам»[18].

Мысль о возвращении к «Младе» — уже в качестве единоличного ее автора — действительно сразу захватила Римского-Корсакова. О работе над «Младой» В. В. Стасов рассказывает следующее: «Я похлопотал о том, чтобы достать прежнее либретто... я добыл подлинные черновые наброски самого Гедеонова, как Вы знаете, конечно, бывшего затейщика, изобретателя и автора либретто и вообще всей оперы. Римский-Корсаков так был полон своим предметом, что тотчас устроил огромную переплетенную тетрадь с нотной бумагой и стал туда записывать мотивы, мелодии и так далее, как что ему постепенно приходило в голову... И когда мы встречались с Римлянином и совещались о разных подробностях оперы, оказывалось всякий раз, что работа кипит и двигается сильно»[19].

Что же представляет собой сюжет «Млады», который, по-видимому, мало заинтересовал Римского-Корсакова в семидесятые годы и так быстро увлек через семнадцать-восемнадцать лет?

Действие «Млады» происходит много столетий назад, в IX или X веке, в землях полабских славян*. В Ретре находился почитаемый во всех славянских землях храм Радегаста, бога солнца, огня и войны. Ретра уничтожена в 1121 году войсками Лотаря Саксонского. Другой крупный город полабян — Аркона, находившаяся на острове Руяне (Рюгене) в Одерском заливе. Аркона славилась храмом Свантовита, иначе — Святовита (тоже бога солнца). Разрушена датчанами в 1168 году.

После долгой борьбы полабяне были поглощены германскими племенами и слились с ними, утратив родной язык.

Фабула оперы-балета вкратце такова. Яромир, князь Арконы, любил руйскую княжну Младу. Его невеста умерла неожиданной и и таинственной смертью в день бракосочетания в арконском храме Световида (то есть Свято-

* Полабские славяне — самая западная группа древних славянских племен, занимавшая земли примерно между Одером и Эльбой (по-славянски Лабой), а по побережью Балтийского моря вплоть до Кильской бухты. Одним из крупнейших центров полабян был город Любице (ныне Любек); по-видимому, в небольшом отдалении от Любека, у Доленского озера (Tollensee) находился город Ретра, центр ратарского племени (точное местонахождение Ретры не установлено).

вита). Это событие произошло до начала действия оперы. Зритель узнает о нем из разговора Мстивоя, князя Ретры, с дочерью Войславой (начало первого действия — замок Мстивоя). В разговоре выясняется, почему погибла Млада. Мстивой мечтает присоединить к своим владениям богатейшую Аркону. Первым шагом к этому он наметил — выдать Войславу за арконского князя. Млада мешала замыслам Мстивоя. Войслава, полюбившая Яромира, по уговорам отца убила Младу, дав ей отравленное брачное кольцо. Вокруг отравления Млады строится все действие оперы-балета.

Мстивой требует, чтобы Войслава приворожила Яромира, который грустит о погибшей невесте. Войслава готова на все, чтобы добиться любви Яромира. На помощь ей приходят злые силы. Старуха Святохна превращается в богиню зла Морену и дает обещание новой рабе злых сил: «На царство света царство тьмы пойдет, и за тебя восстанут боги мрака».

Встреча Войславы с околдованным Яромиром. В сердце его вспыхнула новая любовь: Морена сдержала слово. Но в борьбу вступает богиня Лада и другие боги добра и света. Яромиру снится вещий сон: он видит, как Войслава дает Младе кольцо; Млада надевает его и умирает. Яромир не хочет верить страшному видению. Светлые силы не прекратили борьбу. На празднике Купалы, у Доленского озера (второе действие), собрались жители Ретры и гости из других земель. Игры, пляски, священные обрядовые гадания. В общей пляске (коло) принимают участие Войслава и Яромир. Тень Млады увлекает за собой Яромира.

Третье действие — на горе Триглаве, близ Ретры. Слетаются тени усопших, танцуют фантастическое коло. Появляется тень Млады, за ней Яромир, полный любви к ней; Млада и Яромир скрываются, слышен подземный грохот; испуганные тени усопших исчезают. Начинается купальский шабаш нечистой силы. На сцене Чернобог, Кащей, Морена, Чума (божество болезней), Тополец (божество наводнений), Червь (божество неурожаев), всевозможные отвратительные чудовища.

Морена просит Чернобога помочь ей: богиня Лада сделала бессильными ее чары. Чернобог берется помочь Морене; он вызовет тень Клеопатры, перед красотой которой никто не мог устоять на земле. Если Яромир пленится Клеопатрой, то Лада уже не помешает Войславе покорить Яромира.

Чернобог вызывает душу Яромира и тень Клеопатры. Зачаровывающие танцы и страстные призывы Клеопатры; душа Яромира колеблется; в этот момент крик петуха разгоняет нечистую силу. Яромир просыпается на склоне горы.

Четвертое действие — у храма Радегаста. После идоложертвенного хора народ расходится, Яромир просит жрецов помочь ему найти разгадку таинственных снов.

По повелению главного жреца Яромир ночью один у храма. Он слышит голоса древних князей славянских: «Войслава отравила Младу, отомсти, отомсти!» Появляется Войслава и сознается в своем преступлении: она совершила его из-за любви к Яромиру. С ужасом и отвращением замечает Яромир на голове Войславы багровый огонек — знак Морены. Повинуясь велению призраков, Яромир ударом меча убивает Войславу. Собрав последние силы, Войслава призывает Морену. Злобные заклинания Морены над трупом Войславы. Вихрь, землетрясение. Рушится храм Радегаста, озеро выходит из берегов, заливает город и развалины храма. Народ ратарский гибнет. Облака застилают сцену; когда они рассеиваются, среди озера виднеется лишь скала — вершина Буж-камня, стоявшего близ храма Радегаста. На скале — призраки Млады и Яромира, их приветствуют Радегаст, Лада, Лель и другие добрые боги.

Можно понять, чем привлекло Римского-Корсакова либретто Гедеонова — Крылова: давно любимой языческой стариной, мифологией и историей. «Млада» — еще одно проявление живого интереса Римского-Корсакова к славянской культуре. Его привлекала, конечно, и возможность создать красочные игровые и обрядовые сцены. Однако либретто Гедеонова, драматургически вялое, с очень заметным стремлением к зрелищным эффектам и мелодраматическим ситуациям, не дало Римскому-Корсакову материала для создания полноценных музыкально-сценических образов отдельных персонажей. Героиня оперы, именем которой названо произведение Римского-Корсакова, умерла до начала действия. На сцене она появляется лишь в виде тени (мимическая роль), и притом в кратких эпизодах. Яромир — фигура бездейственная: борьба ведется вокруг него, за овладение им; сам же он активного участия в борьбе не принимает, подчиняясь воздействию то злых, до добрых сил. Единственный активный поступок — убийство Войславы — он совершает, подчиняясь велению призраков славянских князей. По существу, почти пассивна и Войслава, которая совершает активный поступок — отравление Млады —

опять-таки до начала действия оперы. В опере же она — лишь орудие в руках злых сил. Мстивой только в начале оперы пытается влиять на дочь, в дальнейшем же роль его тоже пассивна. Лишь Святохна-Морена действует, борется, в значительной мере определяя ход фантастических событий.

Римский-Корсаков внес изменения в гедеоновское либретто, в частности изменил развязку, которая у Гедеонова завершалась полной победой злых сил. Из «Летописи» мы знаем, что «недостающий текст» (иначе говоря, текст сцен, отсутствующих в либретто Гедеонова — Крылова) написан самим композитором. Б. В. Асафьев полагает, что, внося коррективы в первоначальное либретто «Млады», Римский-Корсаков опирался на исследование о славянской мифологии М. Касторского[20].

Но эти частичные коррективы не могли освободить гедеоновско-крыловское либретто от его основных дефектов — искусственности, отсутствия живых характеров, гипертрофии сценических эффектов.

В «Младе» С. А. Гедеонов проявил себя слабым драматургом (несмотря на помощь профессионального драматурга В. А. Крылова). Но есть в либретто «Млады» и ценная сторона. Археолог и искусствовед, знавший и любивший старину, Гедеонов тщательно изучил, пользуясь различными научными исследованиями, историю западных славян и древнеславянский быт. Само собой разумеется, сюжет оперы-балета — с отравлением княжны Млады, убийством Войславы и гибелью Ретры — представляет собой чистый вымысел и не претендует на историческую достоверность. Но поскольку фантастические события приурочены к определенной эпохе и происходят в определенной стране, либреттист имел возможность воссоздать, в той или иной мере, исторический колорит. В «Младе» верно обрисовано значение Ретры как одного из центров древней славянской культуры. В целом правильно (хотя и не без ошибок) воспроизведены обычаи и обряды древних западных славян. Именно в обрядовых и игровых, а также фантастических сценах с наибольшей полнотой проявилось дарование и мастерство композитора.

Массовые сцены в «Младе» многообразны. Они сосредоточены преимущественно во втором действии — великолепной картине празднества у Доленского озера. Открывается второе действие сценой торга (эта сцена — предшественница сцены на площади в «Садко»). Шумливая толпа полабян и пришельцев из чужих земель, торговцы и торговки,

мавр, продающий восточные изделия, новгородцы, литовцы, цыгане, чехи — вся сцена торга написана в тонах сочных и колоритных. Замечательно, что при неизбежном в подобных случаях изобилии и даже пестроте музыкально-тематического материала Римский-Корсаков достигает впечатления музыкальной цельности. Секрет этого единства — в возвращении основных тематических элементов, в том числе квартовых гармоний (четырехзвучие — *c-f-b-es*), придающих музыке архаический колорит. В сцене торга привлекает внимание фигура чешского рапсода Лумира, рассказывающего под аккомпанемент гуслей о нашествии немцев на его родину.

Эффектна оркестрово-вокальная сцена «Шествие князей», часто исполняемая в авторской оркестровой транскрипции. Увлекательна развитая с симфонической широтой игровая песня-сцена — купальское коло, особенно огненно-стремительное его заключение. Превосходны народные танцы «Литовская пляска» и «Индийская пляска». В основу «Литовской пляски» положена народная белорусская песня. Тема «Индийской пляски» — подлинная народная мелодия, слышанная художником В. В. Верещагиным в Индии.

Лучшая сцена во втором действии — ритуальное гадание с копьями и священными конями храма Радегаста. Дух славянской старины оживает здесь в строгой диатонике, в архаически-суровых, кое-где жестковатых гармониях, в свободной, «неквадратной» метрике, в величавых речитативах.

Наиболее благодарный материал для звукоизобразительных картин дала композитору сцена на горе Триглаве (третье действие). Особенно удачна вторая часть акта, с разгулом «нечистой силы». Очень выразителен основной лейтмотив духов тьмы. Слышится глухой гул (четыре литавры); на его фоне появляется мрачная угловатая мелодия в зловещем звучании оркестра (бас-кларнет, контрафагот, тромбоны и туба) и хора злых духов:



Мрачной и дикой музыке бесовского шабаша контрастируют музыкальные образы сцены с Клеопатрой. Это томно-страстная, восточного характера танцевальная музыка, построенная на двух подлинных восточных мелодиях.

«Ночь на горе Триглаве» — одно из бесспорных достижений Римского-Корсакова в области фантастической музыкальной живописи. Далеко не с такой силой написан финал оперы, разрушение храма и разлив озера.

Музыкальные характеристики отдельных персонажей значительно уступают по художественной силе музыке лучших народных сцен и фантастических картин оперы-балета. Впрочем, относительные удачи есть и здесь. Поэтична хрупкая, женственная, печальная музыка Млады. Но этот лаконичный музыкальный образ почти не получает развития.

В музыке Войславы выделяются два лейтмотива. Первый — порывистая мелодия с угловатыми интонациями:




Второй — томный мотив, в котором ощущается затаенная страстность:




Войслава — новый для Римского-Корсакова образ злой красоты. Римский-Корсаков не нашел еще для него таких ярких музыкальных красок, какие он нашел впоследствии для дочери Кащея. Но в отдельных интонациях Войславы можно угадать черты будущего грозно-прекрасного образа Кащеевны. В частности, второй из лейтмотивов Войславы хочется сопоставить с хроматической темой Кащеевны.

Святохна-Морена обрисована в основном типичными для волшебных персонажей корсаковских опер увеличенными и уменьшенными гармониями. Музыка Морены ничего нового в оперный стиль Римского-Корсакова не вносит.

«Младу» нельзя признать настоящей творческой удачей ее автора. Но несправедливо было бы считать ее и прямой неудачей. «Млада» — произведение очень неровное. В ней

есть общие слабые стороны — искусственный сюжетный замысел, вялая драматургия. Встречаются эпизоды с маловыразительной музыкой. Образы основных действующих лиц схематичны, музыкально не очень ярки. Зато народно-бытовые и фантастические сцены не уступают аналогичным сценам в других операх Римского-Корсакова. Новое в «Младе» по сравнению с первыми операми ее автора — большее значение симфонизма. Можно сказать даже, что в этом смысле она открывает новый этап оперного творчества Римского-Корсакова. Начиная с «Млады» Римский-Корсаков шире использует средства симфонического оркестра, не ограничиваясь скромным глинкинским составом, обычным для его ранних опер*.

Первая постановка «Млады» состоялась в Мариинском театре 20 октября 1892 года, с декорациями М. И. Бочарова и И. П. Андреева. Дирижировал Э. Ф. Направник. Партию Мстивоя исполнял Ф. И. Стравинский, Яромира — М. И. Михайлов, Вегласного жреца — В. Н. Ефимов. Партию Войславы пела Э. И. Сонки, Морены — М. В. Пильц, Лумира — М. И. Долина. Мимические роли тени Млады и тени Клеопатры исполняли М. М. Петипа и М. С. Скорсюк.

Об этом спектакле В. В. Ястребцев рассказывает: «Состоялось наконец первое представление „Млады" Римского-Корсакова. Театр был полон. Опера прошла с громадным успехом. Автора в течение исполнения и по окончании спектакля вызывали пятнадцать раз»[21].

По словам Ястребцева, Балакирев, присутствовавший вместе с ним на генеральной репетиции, нашел музыку «Млады», «несмотря на некоторые недостатки», «чрезвычайно благородной»[22].

Ястребцев приводит мнение Чайковского, высказанное после спектакля «Млады» в ответ на критические замечания об опере-балете: «Конечно, публика глупа и художественно неразвита, а потому ей никакого нет дела до этого произведения, между тем нам, музыкантам, есть что послушать, есть чему поучиться»[23].

Успех «Млады» оказался непрочным; опера выдержала всего несколько спектаклей. О сценической судьбе «Млады» нам еще придется говорить в связи с историей постановок опер Римского-Корсакова.

---

* В «Младе» Римский-Корсаков пользуется увеличенным составом оркестра, вводит дополнительные, в том числе и редко употребляемые инструменты (контрафагот, бас-кларнет, кларнеты-пикколо, цевницы — флейты Пана), применяет массивную звучность.

Глава восьмая

# Трудное время

Завершение «Млады» совпало с трудным периодом жизни Римского-Корсакова, периодом, который исследователи его творчества называют временем творческого кризиса. Действительно, оркестровку «Млады» Римский-Корсаков закончил летом 1890 года, а работа над следующим крупным произведением, оперой «Ночь перед рождеством», началась лишь весной 1894 года. Правда, в промежутке выполнены окончательные редакции «Псковитянки» и симфонической картины «Садко», началась редакторская работа над «Борисом Годуновым» Мусоргского. Но ни одного произведения (если не считать небольшой пьесы для виолончели) Римский-Корсаков за это время не написал. Почти четырехлетнее творческое молчание! Нельзя объяснить длительный перерыв в композиторской деятельности Римского-Корсакова каким-нибудь одним обстоятельством. Творческую волю художника сковал на долгие годы комплекс различных причин.

Читатель «Летописи» немногое узнает о домашней, семейной жизни Римского-Корсакова. Высказывания о ней немногочисленны, предельно лаконичны, крайне сдержанны, а порой справочно сухи. Если вполне довериться впечатлению от этих высказываний, то можно прийти к выводу, что искусство едва ли не целиком поглощало душевные силы Римского-Корсакова и мало оставляло места для личной жизни. Коррективы вносят здесь воспоминания близких к композитору людей, а также собственные его письма. Из них мы узнаем, как много значили для Римского-Корсакова семья, дети, друзья. Сказать об этом следует именно в

данный момент нашего повествования, потому что творческая заторможенность девяностых годов в немалой мере связана с семейными событиями.

За короткое время нормальное течение жизни Римского-Корсаковых было нарушено двумя тяжелыми болезнями: Надежды Николаевны и второго сына, перенесшего опасную форму дифтерита. Как сказалось это на работе Римского-Корсакова, можно видеть из письма его к Кругликову (1890 год).

«...Теперь, когда опасность (острая) миновала у Андрея, какой душевный голод я чувствую, и рассказать нельзя.

Созданное мной дело в инструментальном классе капеллы и брошенное в самую важную минуту (первых значительных выпускных экзаменов) тянет к себе; даже опостылая консерватория мила. А главное — это сочиненье, эта несчастная „Млада“, работа над которой прерывалась каждую минуту самым безжалостным образом. Когда я за нее примусь, и сам не знаю...»[1]

Семейные бедствия не ограничились болезнями. В 1890 году умерла мать Римского-Корсакова, в конце того же года умер от туберкулеза его младший сын, тогда же заболела той же болезнью младшая дочь. Рассказывая в «Летописи» о болезни и смерти дочери, Римский-Корсаков изменяет обычному своему спокойно-сдержанному тону. «Болезнь Маши все длилась и затягивалась, удручая нас нравственно в течение всей зимы 1892/93 года. Уже два с половиною года длилось это состояние. Весною по совету врачей моя жена поехала в Ялту с Машей и Надей ⟨...⟩

Покончив с экзаменами в консерватории и капелле, я 13 мая уехал в Ялту ⟨...⟩ застал мою девочку в худшем положении, чем она была в Петербурге ⟨...⟩ я не чувствовал музыкального настроения... Болезнь Маши и опасения за нее действовали на жену и меня угнетающим образом»[2].

Длившаяся в течение почти трех лет болезнь дочери привела к роковому исходу в конце лета 1893 года.

Летом 1892 года Римский-Корсаков, не чувствуя никакого расположения к творчеству, начал работу над статьей или книгой о русской музыке и сочинениях Бородина, Мусоргского и своих собственных. Книге должно было предшествовать обширное введение с общеэстетическими положениями. В связи с этим Римский-Корсаков начал усиленно заниматься вопросами философии. Эти занятия привели его к решению написать исследование об эстетике музыкального искусства, отложив пока предполагавшуюся

работу над книгой о «Новой русской школе». Труд Римского-Корсакова остался незаконченным. Наброски его он уничтожил — немногие уцелевшие страницы не дают достаточно ясного представления о содержании труда. Семейные несчастья и вызванное ими тяжелое душевное состояние мешали, конечно, успешности его работы, которая, в свою очередь, способствовала развитию нервного заболевания самого Римского-Корсакова. «Читая Льюиса*, я делал выписки из него и из приводимых им философских учений, а также записывал и собственные мысли. Я целые дни думал об этих предметах, переворачивая так и сяк свои отрывочные мысли. И вот, в одно прекрасное утро, в конце августа или начале сентября, почувствовал я крайнее утомление, сопряженное с каким-то приливом к голове и полной спутанностью мышления... Когда я сказал об этом жене, то она, конечно, уговорила меня бросить всякое занятие, что я и сделал, и до отъезда в Петербург, ничего не читая, гулял по целым дням, стараясь не быть один. Когда же оставался один, то неприятные, навязчивые идеи неотступно начинали лезть в голову»[3]. Сходные явления повторились по возвращении в Петербург и заставили Римского-Корсакова окончательно отказаться от мысли закончить свое эстетическое исследование.

В тот же период Римский-Корсаков написал несколько статей о музыке. Статьи сохранились в архиве композитора и опубликованы после его смерти с предисловием Н. Н. Римской-Корсаковой и под редакцией М. Ф. Гнесина. Статьи эти показывают, вопрски оценке их самим автором, что Римский-Корсаков много и плодотворно размышлял о важных вопросах музыкальной жизни и музыкального творчества.

Статьи о музыкальном образовании, при спорности некоторых положений, заключают в себе глубоко верные мысли. Музыкальное образование, по мнению Римского-Корсакова, должно быть доступным каждому, кто способен и кто хочет стать работником музыкального искусства. Римский-Корсаков восстает против схоластики в воспитании молодых музыкантов, требует, чтобы консерватории выпускали музыкантов, действительно подготовленных к практической деятельности.

В статье «Вагнер и Даргомыжский» Римский-Корсаков ставит вопрос об оперной драматургии, о простоте и ясности

* История философии Дж. Г. Льюиса.

музыкальной речи, выступая в защиту демократизма и реализма в музыкальном искусстве.

Говоря о жизни Римского-Корсакова в первой половине девяностых годов, нельзя пройти мимо обстановки, сложившейся в капелле. В «Летописи» мы читаем: «В феврале месяце (1893 года. — *А. С.*) истекал срок моей 10-летней службы в Придворной капелле; я получал право на пенсию согласно правилам министерства двора, так как в общей сложности службы моей накоплялось уже 30 лет, и я задумал осуществить давно преследовавшую меня мысль — выйти в отставку. Отношения с Балакиревым стали так натянуты... весь состав служащих по капелле — за исключением музыкальных преподавателей — мне так не нравился, вся капелльская атмосфера была так пропитана шпионством, сплетнями и лицеприятием, что было весьма естественно с моей стороны желать уйти оттуда; ко всему этому присоединилось и мое тогдашнее утомление»[4].

Те же настроения еще отчетливее выявлены в письмах к С. Н. Кругликову: «...Мне все противно в этой капелле, то есть все ее порядки и беспорядки... мне нечего там делать, я там не ко двору» (октябрь 1893 года)[5].

Общая характеристика атмосферы в капелле, данная Римским-Корсаковым, не требует комментариев. Но нельзя не обратить внимание на то, что Римский-Корсаков с крайним раздражением отзывается о Балакиреве. Мы знаем, что дружба между Балакиревым и Римским-Корсаковым, столь тесная в первые годы их знакомства, постепенно уступила место более холодным отношениям. В дальнейшем отчужденность перешла сначала в скрытую, а потом и открытую нетерпимость.

Римского-Корсакова тяготила даже «отеческая» деспотия Балакирева-композитора, не допускавшего, чтобы его питомцы находили свои пути без его помощи. А в капелле деспотические наклонности Балакирева, видимо, расцвели на «благодатной» для них почве «казенного заведения».

Римскому-Корсакову, главе петербургского композиторского мира, приходилось выносить мелочную балакиревскую опеку, которая нередко выражалась в бестактной, а подчас и в оскорбительной форме.

Возникает вопрос: почему Римский-Корсаков, несмотря на тягостную атмосферу в капелле, продолжал еще несколько лет в ней работать? Нет сомнения, что ему жаль было покинуть своих воспитанников, расстаться с большим культурным делом, которое было создано им самим. Но

были и мотивы иного порядка. На содержание многодетной семьи и на лечение дочери требовались немалые деньги. Уйти из капеллы, не выслужив права на пенсию, значило опять-таки пренебречь интересами семьи. Лишь в январе 1894 года Римский-Корсаков получил возможность выйти в отставку с пенсией, право на которую давала ему, помимо работы в капелле, служба в военно-морском ведомстве в качестве инспектора оркестров и военная служба во флоте.

Тягостное сотрудничество с Балакиревым закончилось, и взаимное раздражение несколько смягчилось. Балакирев и Римский-Корсаков изредка обмениваются письмами, всегда, впрочем, очень лаконичными и лишь на деловые темы. В конце девяностых годов Римский-Корсаков получил приглашение от Балакирева прослушать его симфонию (в исполнении на фортепиано). Николай Андреевич принял приглашение и посетил Балакирева. Поэтому кажется непонятной и остается, в сущности, по-настоящему не объясненной сцена, происшедшая спустя полтора или два года и приведшая бывших друзей к разрыву. «В одном из симфонических концертов в зале Дворянского собрания Николай Андреевич и Милий Алексеевич снова встретились лицом к лицу во время антракта, в то время как Николай Андреевич направлялся в артистическую. На обычное приветствие со стороны Николая Андреевича: «Здравствуйте, Милий Алексеевич», тот вместо ответа демонстративно отвернулся. Как ни далеко разошлись дороги прежних друзей, но такой выходки Николай Андреевич не ожидал. По описанию очевидцев, он, бледный как полотно, прошел в курилку, где не сразу мог прийти в себя. Прямой повод этой демонстрации так и остался для Николая Андреевича загадкой»[6].

Возможно, что оскорбительная выходка Балакирева связана с отношением Римского-Корсакова к балакиревской симфонии, о которой только что говорилось. В конце марта 1898 года Римский-Корсаков слушал симфонию в квартире Балакирева, две недели спустя — в концерте Бесплатной школы. Оба раза симфония произвела на Римского-Корсакова неблагоприятное впечатление. Балакиреву он об этом, конечно, не говорил, но есть основания предполагать, что автор симфонии узнал мнение Римского-Корсакова через преподавателей капеллы* .

Разрыв был полным и окончательным.

* Об этом сообщила автору настоящей книги А. С. Ляпунова.

Ко всему сказанному следует добавить, что личные отношения с Римским-Корсаковым не помешали Балакиреву ценить в бывшем его ученике великого художника. По свидетельству Б. Л. Жилинского*, который учился у М. А. Балакирева в девятисотые годы, Балакирев и в этот период внимательно следил за творчеством Римского-Корсакова и с восхищением демонстрировал его новые произведения ученикам.

Трагические семейные события, болезнь самого композитора, атмосфера в капелле, отношения с Балакиревым — все это не могло не сказаться на творческой активности Римского-Корсакова. Действовала, несомненно, и угнетающая политическая атмосфера, сковывая его творческую волю.

В тот же период возникают сомнения в творческих потенциях молодого поколения «Новой русской школы», с которым Римский-Корсаков чувствовал себя органически связанным. В мае 1890 года он пишет Кругликову: «...Вижу, что *Новая русская школа,* или могучая кучка, умирает или преобразуется во что-то другое, совсем нежелательное»[7].

Несколькими днями позже Римский-Корсаков пишет тому же Кругликову: «С нынешнего сезона у нас в Питере завелся Ларош, который очень лез к Беляевским концертам и вообще заигрывал 〈...〉 Чайковский говорил мне, что намерен (это секрет, может быть) покинуть Москву и перенести центр своего тяготения в Петербург с будущего сезона. Это факт весьма знаменательный. Раз он изберет для минут своей оседлой жизни Петербург, то около него, ясно, образуется кружок, в который войдут Лядов и Глазунов, а за ними и многие другие; тут же как умница будет и Ларош; Чайковский, со своим врожденным житейским тактом, пленит и покорит всех и окружит себя талантами. Чайковскому весьма приятно. Новый кружок будет граничить и с областью рубинштейновского культа 〈...〉 А затем все промежутки будут заполнены разными бездарными прихвостнями и безличными обожателями. Ну вот и потонет наша молодежь и отчасти не молодежь (например, Лядов) в море эклектизма, который ее обезличит»[8].

Творчество молодых участников беляевского кружка в начале девяностых годов вызывает у Римского-Корсакова чувство глубокого неудовлетворения. В сентябре 1891 года Римский-Корсаков писал Кругликову: «За лето я отдыхал,

---

*В беседе с автором настоящей книги.

ровно ничего не написал, к русской музыке (Римский-Корсаков имеет в виду творчество молодых композиторов. — *А. С.*) сильно поохладел (конечно, не ко всему)... Знаете, чего нет в русской музыке? — Души нет. А у Бетховена есть великая душа... Глинка тоже удивительный, и Шопен тоже. Вы не думайте, что все прочее я огульно отрицаю, — никогда. А молодое поколение музыкантов, вот уж правда — малую цену имеет»[9].

О молодых композиторах Римский-Корсаков с наибольшей откровенностью высказывается в письмах к жене (1891). Он не находит у них ничего, кроме «красивых сочетаний и оборотов, и даже подчас не красивых, в сущности, а принятых считаться красивыми благодаря моде и современному вкусу... Слушал „Кремль" в четыре руки — скучно; просматриваю „Восточную рапсодию" Глазунова — мелко и ничтожно; романсы и квартет Соколова — сухо и безжизненно. Словом: красивая гармония, сплетения, мелодические фразы — меня решительно не трогают, все мне кажется сухо и холодно»[10].

Разберемся в значении всех приведенных высказываний Римского-Корсакова.

Прежде всего, в чем корни «ревности» Римского-Корсакова к Чайковскому, а также к А. Г. Рубинштейну? Нельзя видеть здесь лишь запоздалые отзвуки былых разногласий между «консерваторами» и «кучкистами». Римский-Корсаков высоко ценил творчество своего московского коллеги (хотя не все из лучших произведений Чайковского были ему близки). Но путь участников балакиревского кружка был иным, чем путь Чайковского и тем более Рубинштейна. Римский-Корсаков опасался, что молодые композиторы «Новой русской школы» подпадут под влияние и музыки Чайковского, и его личности. Что касается Г. А. Лароша, то в нем Римский-Корсаков с серьезными основаниями видел «вечного и закоренелого противника русской школы»[11]. (Римский-Корсаков имеет в виду «Новую русскую школу».) Отзывы его о Лароше — в «Летописи» и в письмах — всегда суровы, а иногда крайне резки.

Следующий вопрос: насколько справедливы отзывы Римского-Корсакова о молодых композиторах? Читателя особенно может удивить суровая оценка сочинений Глазунова — лучшего ученика Римского-Корсакова, композитора, которого он чрезвычайно высоко ценил. Однако в данном случае эту оценку нельзя не признать справедливой. Глазунов вступил в музыкальную жизнь в начале восьмидесятых

годов с ярко талантливой первой симфонией. Но дальнейшее его развитие не было ровным и легким. Рубеж восьмидесятых и девяностых годов для Глазунова — время творческого перепутья. Расцвет его творчества наступает позже — в середине девяностых годов. Н. А. Соколов проявил себя хорошим педагогом, но как композитор он вообще не оправдал тех надежд, которые, видимо, возлагал на него его учитель.

Смысл упреков Римского-Корсакова по адресу молодых композиторов ясен: он не видит в их музыке высокого содержания, он выступает в защиту настоящего большого искусства, против искусства мелких мыслей и внешней красивости. А эти черты были свойственны произведениям многих участников беляевского кружка. Творчество их, большей частью, неярко, малосамостоятельно. Но не потому, что они «изменили» заветам «кучкизма». Римский-Корсаков вообще, видимо, преувеличивал верность беляевской группы традициям балакиревского кружка. Фраза об «умирании» «Могучей кучки» (в девяностые годы) выглядит наивной.

У большинства композиторов беляевского кружка, сформировавшихся в глухое время восьмидесятых годов, вряд ли что-нибудь оставалось от боевого духа шестидесятников, одушевлявшего молодых балакиревцев.

Не было в беляевском кружке и крупных композиторских дарований (за исключением, конечно, Глазунова и Лядова). Потому так легко захлестнуло их «море эклектизма». И напрасно Римский-Корсаков искал корни этого эклектизма во влиянии Чайковского или Рубинштейна. Лядов был очень дружен с Чайковским, но в искусстве шел своим путем, совершенно избежав воздействия музыки Чайковского. Глазунов, несомненно, испытал влияние мощного гения Чайковского, но это не привело его к эклектизму. Усвоив некоторые принципы симфонизма Чайковского, он создал самостоятельный, чрезвычайно цельный стиль.

Сурово оценивая творческую деятельность своих молодых товарищей, Римский-Корсаков критическим взглядом смотрит и на собственное творчество того же времени. Говоря точнее, на свое последнее произведение — оперу-балет «Млада». В цитированном письме к Н. Н. Римской-Корсаковой рядом с отзывами о «Кремле» Глазунова, о романсах и квартете Соколова мы находим почти столь же уничтожающую характеристику «Млады». «Я прослушал хоры „Млады“ (на репетиции в Мариинском театре. —

*А. С.*), пели их хорошо, звучат они тоже хорошо, но тем не менее я остался совершенно холоден к собственному сочинению; оно мне мало понравилось!.. „Млада“ — решительно холодна как лед»[12].

Впоследствии Римский-Корсаков несколько изменил свое отношение к «Младе», но полной удовлетворенности этим произведением у него не было и позже.

Римский-Корсаков не только разочарован в «Младе». Возникают тяжелые сомнения в собственных силах. «Я все сделал, что мог, со своим ограниченным в узкий круг талантом, — пишет Римский-Корсаков Кругликову в мае 1890 года. — До сочинения „Млады“ для меня еще оставались незатронутые темы; теперь ничего не остается. У меня все есть, что для меня пригодно: русалки, лешие, русская пастораль, хороводы, обряды, превращения, восточная музыка, ночи, вечера, рассветы, птички, звезды, облака, потопы, бури, наводнения, злые духи, языческие боги, безобразные чудовища, охоты, входы, танцы, жрецы, идолослужение, музыкальное развитие русских и всяких славянских элементов и т. д. С „Младой“ заполнились все пробелы. Мне нечего писать, а повторять и размыливать старое не стоит»[13].

Смысл этих строк (если игнорировать ясно заметный в них шутливый оттенок) можно сформулировать так: старые пути исчерпаны, новые не найдены, а может быть, и не будут найдены.

Иными словами: письмо к Кругликову свидетельствует не только о временном упадке творческих сил, но и о высокой требовательности к себе художника, прокладывающего новые пути в своем искусстве.

Первые признаки возрождающегося творческого самочувствия относятся к 1893 году. Римский-Корсаков приезжает в Москву на премьеру «Снегурочки» (январь 1893 года) в Большом театре. Мы уже знаем, что эта постановка (под руководством Альтани) принесла автору глубокое удовлетворение.

Проявлением возрождающихся творческих сил было, несомненно, возобновление концертной деятельности. Отказавшийся во время болезни от руководства «Русскими симфоническими концертами» Римский-Корсаков осенью 1893 года вновь берет дирижерскую палочку. Непосредственный повод к этому — смерть П. И. Чайковского.

Концерт из произведений Чайковского под управлением Римского-Корсакова состоялся в конце ноября. В декабре и

январе (1894 года) Римский-Корсаков дирижировал еще двумя программами «Русских симфонических концертов». За петербургскими концертами последовали концерты в Одессе, где Римский-Корсаков дирижировал — в феврале 1894 года — тремя симфоническими вечерами. Первый был посвящен, как и в Петербурге, памяти Чайковского, во втором Римский-Корсаков исполнял свои сочинения, программа третьего была составлена из произведений Римского-Корсакова и Чайковского.

Вскоре после перечисленных концертов, весной 1894 года, Римский-Корсаков возобновляет творческую работу. Возвращаются творческие силы, а вместе с тем улучшается и душевное состояние.

Глава девятая

## «Ночь перед рождеством»
## «Садко»

10 апреля 1894 года, на домашнем воскресном утреннике А. Н. Молас, Римский-Корсаков прослушал в концертном исполнении «Майскую ночь». В этот же день он пришел к решению: написать оперу «Ночь перед рождеством».

В творческой биографии Римского-Корсакова «Майская ночь», как мы знаем, имеет особое значение. Ею открывается новый этап его композиторской деятельности. И теперь, много лет спустя, он нашел в себе силы преодолеть творческую заторможенность, избрав для следующей оперы близкий по характеру сюжет (давно, впрочем, его привлекавший), и вновь обратился к любимым гоголевским повестям.

Вместе с тем нельзя считать случайностью, что новый расцвет творчества Римского-Корсакова наступает в середине девяностых годов. Человек передовых воззрений, Римский-Корсаков не мог не почувствовать оживления в общественной атмосфере, и это не могло не отразиться на его творчестве.

«Ночью перед рождеством» открывается необычайный по насыщенности период деятельности Римского-Корсакова. Одна за другой, почти ежегодно, появляются его новые оперы. И все с большей отчетливостью проявляется в них мысль прогрессивного художника, все теснее связи его творчества с русской общественной жизнью. Постоянно он ищет новые пути, создает, по существу, новые типы опер.

Даже сравнивая «Ночь перед рождеством» и «Майскую ночь», — оперы, написанные на родственные сюжеты, — мы видим в них, при большом и совершенно естественном сходстве, и существенные различия. Сходство между обеими

«гоголевскими» операми без труда обнаруживается в сплетении народного быта со сказочной фантастикой, в национальном украинском колорите, в лирическом тоне некоторых сцен, в сочном юморе, в красочных «звукописаниях» природы. Однако в «Ночи перед рождеством» Римский-Корсаков дальше отходит от содержания повести Гоголя, чем в «Майской ночи». Бережно сохранив основные сюжетные линии и развитие действия гоголевской повести, он вводит фантастические сцены и персонажи, отсутствующие у Гоголя*; непосредственный повод к этому — полет Вакулы в Петербург и обратно.

Все помнят поэтическое и одновременно юмористическое гоголевское описание полета Вакулы верхом на черте.

«Все было светло в вышине. Воздух в легком серебряном тумане был прозрачен. Все было видно, и даже можно было заметить, как вихрем пронесся мимо их, сидя в горшке, колдун; как звезды, собравшись в кучу, играли в жмурки... как плясавший при месяце черт снял шапку, увидавши кузнеца, скачущего верхом; как летела возвращавшаяся назад метла, на которой, видно, только что съездила куда нужно ведьма... много еще дряни встречали они. Все, видя кузнеца, на минуту останавливалось поглядеть на него и потом снова неслось далее и продолжало свое; кузнец все летел; и вдруг заблестел перед ним Петербург весь в огне»[1].

Это описание для Римского-Корсакова не больше чем предлог, которым он воспользовался, чтобы развить фантастические элементы «Ночи перед рождеством» значительно полнее, чем в гоголевской повести. Элементы эти не только широко развиты Римским-Корсаковым, но и получили иную, чем у Гоголя, направленность.

Фантастика и быт в «Ночи перед рождеством» не сливаются в такое органическое единство, как в «Майской ночи»; это, несомненно, дефект драматургической концепции оперы, что отмечал и сам композитор: «...Мое увлечение мифами и соединение их с рассказом Гоголя — конечно, моя ошибка, но эта ошибка давала возможность написать много интересной музыки»[2]. Пожалуй, Римский-Корсаков не вполне прав, утверждая, что «в „Ночи“ развитая и даже несколько навязанная ей фантастическая и мифологическая часть давит легкий комизм и юмор гоголевского сюжета значительно более, чем в „Майской ночи“»[3]. Конечно, фан-

* Либретто «Ночи перед рождеством» составлено самим Римским-Корсаковым.

тастическая и бытовая линии в «Ночи перед рождеством» не слиты так тесно, как в «Майской ночи». Конечно, верно, что фантастики в опере больше, чем в гоголевской повести. Но самая фантастика окрашена в опере Римского-Корсакова в добродушно-юмористические тона, столь характерные для Гоголя и его повести о кузнеце Вакуле.

В музыке нечистой силы мало «демонического». Когда в начале оперы Солоха, сидя на крыше и собираясь отправиться в «путешествие» на метле, запевает старинную колядовую песню, появляется Черт и подхватывает ту же песню:







В сцене, где нечистая сила пускается в погоню за Вакулой, мчащимся в Петербург на диканьском бесе, этот напев становится темой «бесовской колядки». И эту же песню поет хор, когда показываются добрые божества Коляда и Овсень. Таким, на первый взгляд неожиданным, сближением Римский-Корсаков подчеркивает, что все волшебные события, происходящие в опере, — своего рода «святочный рассказ», в основе которого лежат старинные легенды-колядки. На это указывает и подзаголовок оперы: быль-колядка.

В музыкальной обрисовке Черта, главного «представителя» нечистой силы, нет ничего устрашающего. Например, в ариозо первой картины («Обычай старый люди позабыли»), Черт предстает перед слушателями отнюдь не как страшная, а как забавная фигура (хотя мы и встречаем здесь обычные для фантастических эпизодов корсаковских опер тритоновые интонации).

Как и в ряде других произведений Римского-Корсакова, колорит волшебности неразрывно слит в «Ночи перед рождеством» со звуковой пейзажностью. Опять-таки



Эскиз декорации четвертого действия оперы
«Ночь перед рождеством» работы И. А. Суворова

здесь — полное соответствие между гоголевской повестью и оперой Римского-Корсакова.

Замечательно вступление к опере, которое рисует зимний пейзаж и в то же время ясно говорит слушателю, что перед ним развернутся волшебные события. Вступление возникло, несомненно под впечатлением известных строк гоголевской повести:

«Последний день перед рождеством прошел. Зимняя, ясная ночь наступила. Глянули звезды. Месяц величаво поднялся на небо посветить добрым людям и всему миру, чтобы всем было весело колядовать и славить Христа. Морозило сильнее, чем с утра; но зато так было тихо, что скрып мороза под сапогом слышался за полверсты. Еще ни одна толпа парубков не показывалась под окнами хат; месяц один только заглядывал в них украдкою, как бы вызывая принаряживавшихся девушек выбежать скорее на скрыпучий снег»[4].

Вступление к опере Римского-Корсакова достойно этого замечательного гоголевского описания зимней ночи. Хорошо сказал о вступлении Б. В. Асафьев: «В холодном воздухе разлита трепетность мерцаний и струистость лучей, связующих безбрежное звездное пространство с морозной ночной застылостью земли. На фоне тихо колеблющихся звучаний так рельефно и выразительно скользят красивые фразы созерцательной валторны и ласкового кларнета:

тищь и покой, но не мертвенный, не угрожающий, предвещающий не бури, а жизненную радость, благодать: веру в жизнь...»[5]

Действительно, музыка вступления рисует и зимнюю стужу, и зимний пейзаж («холодные», с фантастическим оттенком, звучания челесты, колокольчиков и арфы, перекличка валторн, скрипок и кларнета), и вспыхивающие огоньки звезд (короткие «уколы» флейты).

Интересны впечатления от этой музыки первых ее слушателей. По воспоминаниях В. В. Ястребцева, Римский-Корсаков, собрав нескольких молодых друзей, сыграл им в четыре руки с Надеждой Николаевной вступление, не сообщив, что рисует музыка. В результате обсуждения и споров все пришли к выводу, что музыка изображает «ясную, но холодную звездную ночь и безмятежную тишину»[6].

Фантастика и пейзаж сливаются и в двух музыкальных картинах — сценах полета Вакулы в Петербург и возвращения его в Диканьку. Именно в эти сцены Римский-Корсаков ввел элементы «солнечной мифологии».

Картина звездного неба, открывающая сцену полета Вакулы в Петербург, по общему настроению и по изобразительным средствам близка к вступлению. Звучит и знакомый по вступлению «волшебно-холодный» мотив челесты, колокольчиков и арфы. Звезды собираются в группы на облаках. Начинаются игры и пляски. Мазурка, торжественные шаги кометы, хоровод, чардаш — вот танцевальные сцены, которые проходят перед слушателями.

Очень интересно, что Римский-Корсаков в музыке сцены полета Вакулы не создает обычного для волшебных эпизодов его опер особого фантастического колорита, резко противопоставленного музыке земного мира. Скорее, наоборот, он сближает ее с музыкой быта. Мы говорили уже, что тема бесовской колядки — это напев старинной колядовой песни. Тема хоровода звезд взята из партии Вакулы, сравнивающего очи Оксаны со звездами («Черны очи, словно звезды, ярким светом блещут» — первая картина оперы). Естественно, что ничего фантастического в этой теме нет.

Говоря о плясках звезд, Римский-Корсаков мотивирует свой выбор танцевальных жанров намерением дать наиболее доступные для понимания Вакулы танцы, о которых он мог «слыхать, принадлежа к славянской нации и имея поблизости польских панов и галицийских венгров. Этим и объясняется, почему, например, в „Ночи“ звезды пляшут хоровод, мазурку и чардаш, но не танцуют вальса»[7].

Колорит волшебности ощущается в непритязательных танцах звезд, сказываясь преимущественно в инструментовке. Очень изящна легкая, «порхающая» мазурка с прозрачным звучанием флейты, pizzicato струнных и мягких выдержанных аккордов фаготов и кларнета. Набегают тучи, звезды скрываются за облаками. Влетают ведьмы на помелах, колдуны в горшках, котлах и ступах. Среди них — Пацюк и Солоха. Нечистая сила собралась в последнюю ночь перед рождеством, чтобы вступить в борьбу со светлыми силами. Ведьмы и колдуны вооружились сковородами, ухватами и другими столь же «грозными» орудиями, чтобы «пугать, стращать» Коляду и Овсеня — добрых духов, которые должны явиться на рождественской утренней заре.

Когда показывается Вакула верхом на диканьском бесе, нечистая сила решает помочь товарищу и помешать Вакуле добраться до Петербурга.

Светлая музыка звезд сменяется музыкой «нечисти», с воем и скрежетом мчащейся за кузнецом. В выразительной, колоритной картине погони чувствуется тот же сказочный добродушный юмор. Легко можно поверить, что Пацюк, который, сидя в своем «самолете»-горшке, с улюлюканьем мчится за Вакулой, спустя немного времени будет уплетать галушки на его свадьбе.

В лаконичной сцене возвращения Вакулы нечистой силы уже нет, проносятся лишь котлы, горшки, ухваты и метлы, на которых летели колдуны и ведьмы. Быстро промчался Вакула с черевичками. Появляются Коляда в золотом возке, запряженном вороным коньком, и Овсень на кабане с золотой щетиной. Слышится хор, славящий Коляду и Овсеня (на тему колядовой песни, о которой уже говорилось). Очень колоритна музыка рассвета (появление освещенной солнцем Диканьки) с доносящимся издали колокольным звоном и церковным пением.

Нетрудно увидеть, что в борьбе «нечисти» с Колядой и Овсенем повторена (правда, в очень упрощенном виде) основная тема «Снегурочки». В обеих операх — столкновение враждебных человеку и благодетельных для него волшебных сил. Надо добавить, что Коляда и Овсень, как и Ярило, — солнечные божества древнего славянства.

Развив и дополнив фантастические элементы, намеченные Гоголем, Римский-Корсаков в бытовой части оперы, так же как и в «Майской ночи», бережно сохраняет сюжетную основу повести, а по возможности и сочную гого-

левскую речь; придает музыке украинский колорит введением ряда украинских народных напевов и интонаций.

Юмористические персонажи, как и в «Майской ночи», очерчены в тоне мягкого добродушия. Забавно дуэттино Чуба и слегка подвыпившего Панаса, отправляющихся на кутью к Дьяку. Тематическое зерно дуэттино — народная украинская песня «Ой, ру-ду-ду», которая становится в дальнейшем лейтмотивом Чуба. Хороша сцена у Солохи, особенно разговор с Дьяком, изъясняющимся привычными интонациями церковных песнопений. Велеречивые восхваления Солохи, выдержанные в торжественно-распевном тоне, сменяются вкрадчивым говорком, когда Дьяк начинает проявлять недвусмысленное внимание к красоте соблазнительной вдовы. В фигуре Дьяка, близкого «родственника» Афанасия Ивановича из «Сорочинской ярмарки» Мусоргского, заметен сатирический элемент.

В хоровых сценах, так же как в «Снегурочке» и в «Майской ночи», звучат обрядово-игровые песни. В «Майской ночи» это песни весенние, в «Ночи перед рождеством» — рождественские колядки. Среди них выделяется поэтичная песня «Святый вечер» («На лугу красна калина стоит»):




Характеристика пышности екатерининского дворца — эффектный, блестящий полонез, составляющий музыкальную основу всей сцены посещения дворца запорожцами и Вакулой.

Лирическая линия, представленная Вакулой и Оксаной, не достигает, пожалуй, теплоты «Майской ночи». Оксана жизненнее, музыкально богаче Вакулы. В этом сказалась обычная для Римского-Корсакова особая внимательность к женским партиям. Кульминации партии Оксаны — две арии (во второй и в девятой картинах). В первой арии Оксана — своенравная, капризная кокетка, во второй — любящая девушка. В соответствии с этим душевным сдвигом меняется характер музыки: прихотливые фиоритуры первой арии уступают место мягкой песенности в арии последней картины. Тематическая основа второй арии — две украинские песни: «Летела стрела» и «Выйди, выйди, Иваньку». Мелодия второй из этих песен, как известно, является главной темой финала первого фортепианного концерта Чайковского. Но трактовка народного напева в концерте Чайковского

и в опере Римского-Корсакова совершенно различная. В концерте он приобретает энергичный, стремительный характер. А Римский-Корсаков подчеркивает его задушевность, теплоту. Свободно развивая избранные темы, он очень органично сливает их в единую, цельную мелодическую линию (первые четыре такта приводимого ниже примера выросли из песни «Летела стрела», следующие четыре — из песни «Выйди, выйди, Иваньку»):




Любопытная особенность «Ночи перед рождеством» — финал оперы: славословие Гоголю в виде ансамбля Оксаны, Вакулы и других персонажей.

Первая постановка «Ночи перед рождеством» состоялась в Мариинском театре 28 ноября 1895 года. Дирижировал Э. Ф. Направник. Режиссер — О. О. Палечек. Декорации — по эскизам М. И. Бочарова и других художников. Партию Оксаны исполняла Е. К. Мравина, Вакулы — И. В. Ершов, Чуба — М. М. Корякин, Головы — В. Я. Майборода, Панаса — Ф. И. Стравинский, Солохи — М. Д. Каменская, Дьяка — Г. П. Угринович, Черта — М. М. Чупрынников, Светлейшего — И. К. Гончаров.

Непосредственно вслед за «Ночью перед рождеством» появляется «Садко». Второй раз обратился Римский-Корсаков в оперном творчестве к «вольным городам» Древней Руси. Нельзя считать случайностью, что это обращение совпало с периодом оживления русской общественной жизни.

Окончательный план оперы-былины сложился далеко не сразу, в результате долгих обдумываний, длительного обсуждения с друзьями — в особенности с В. В. Стасовым, роль которого в выработке плана и общего замысла весьма значительна.

Первые мысли о «Садко» как оперном сюжете относятся

к восьмидесятым годам. В начале восьмидесятых годов Римский-Корсаков имел в руках либретто «Садко», написанное неким В. Сидоровым, который в дальнейшем участия в работе над «Садко» не принимал; либретто не понравилось композитору и не вызвало у него желания приняться за оперу на сюжет новгородской былины.

Много лет спустя, весной 1894 года, Римский-Корсаков получил другой сценарий «Садко», составленный Н. Ф. Финдейзеном. И хотя этот сценарий тоже не полностью удовлетворил композитора, однако «между делом», по его словам, то есть не прерывая работы над «Ночью перед рождеством», он начал думать и о «Садко». «Я имел в виду для этой оперы воспользоваться материалом своей симфонической поэмы и, во всяком случае, пользоваться ее мотивами как лейтмотивами для оперы... тогда же мне пришли в голову некоторые новые музыкальные мысли... Помнится, местом для сочинения такого материала часто служили для меня длинные мостки с берега до купальни в озеро. Мостки шли среди тростников; с одной стороны виднелись наклонившиеся большие ивы сада, с другой — раскидывалось озеро Песно*. Все это как-то располагало к думам о „Садко"»[8].

Работа над «Садко» затянулась — опера была закончена лишь в 1896 году. Затянулась прежде всего именно потому, что Римский-Корсаков пересматривал план оперы, пополнял его, расширял и писал заново некоторые сцены.

К работе над либретто «Садко» Римский-Корсаков привлек одного из своих молодых почитателей Н. М. Штрупа. Познакомившись со сценарием Финдейзена, Штруп решил составить самостоятельный план оперы, использовав разные варианты былины о Садко и другие памятники русского эпоса. Сценарий Штрупа, составленный совместно с композитором, по предложению Римского-Корсакова был направлен в начале 1894 года В. В. Стасову. Завязалась чрезвычайно интересная переписка. Прочитав присланный ему сценарий, Стасов тотчас же написал Римскому-Корсакову пространное письмо, в котором высказал весьма важные соображения о замысле «Садко», возлагая большие надежды на эту оперу, ибо, писал Стасов, «там все время налицо седая русская языческая древность и элементы волшебный, сказочный, фантастичный, а они все, кажется, с наибольшею силою

* Озеро Песно расположено близ имения Вечаша, где Римский-Корсаков жил летом 1894 года.

и всего глубже заложены в вашу художественную натуру» (7 июля 1894 года) [9].

Замечания Стасова, в кратком изложении, сводятся к следующему. Стасов недоволен тем, что действие «все время происходит только у воды и под водою... Земли вовсе нет или почти вовсе нет». Далее Стасов отмечает, что в опере мало действующих лиц. В частности, он находит, что женский элемент — «повально все только волшебный», «элемент психологический, душевный, сердечный является еще довольно слабым...», что «вся опера слишком коротка».

Стасов не ограничился критическими замечаниями, а предложил существенные поправки и добавления.

По плану Штрупа, опера должна была начинаться сценой у Ильмень-озера, где Садко встречается с дочерью Царя Морского. Стасов предложил начать оперу сценой новгородского пира.

В своих критических замечаниях и в предложенных им коррективах к сценарию Штрупа Стасов шел по верному пути. В былине, в отличие от сказки, фантастика обычно сочетается с конкретной (хотя бы относительно) исторической обстановкой. И Стасов был прав, считая, что в опере, основанной на сюжете новгородской былины, должна быть показана и жизнь Новгорода. Стасова особенно привлекало именно то, что Новгород — один из «вольных городов» Руси. Недаром он подчеркивает, что Новгород на пиру должен быть показан как город республиканский, демократический, и тут же указывает на социальное расслоение в среде новгородцев, отнюдь не идеализируя республиканские порядки Новгорода. Стасов подчеркивает, что Садко — «бедняк», которого выгоняют с пира. Он предложил также расширить «реальный» женский мир введением жены Садко (этот образ отсутствовал в первоначальном варианте сценария). Стасовым же предложен поэтический мотив превращения Морской Царевны в реку. Стасов составил подробный сценарий оперы, который Римский-Корсаков одобрил, внеся лишь отдельные поправки. Однако это не было окончательным решением: Римский-Корсаков предполагал одно время вернуться к прежнему варианту сценария. Об этом свидетельствует их дальнейшая переписка.

«Как меня порадовал Штруп, — писал Римскому-Корсакову Стасов, — когда прислал „сценариум“ в новом виде и когда я увидал, что осталось принятым (из предложенного Стасовым. — *А. С.*) многое существенное, за что я всего более боялся ⟨...⟩ скажу Вам, что вся эта затея оперы

„Садко“ крайне мне симпатична и необыкновенно интересует меня, и мне все кажется, что это будет капитальнейшее Ваше создание, Ваша IX симфония» (12 августа 1894 года)[10].

В ответном письме Римского-Корсакова мы читаем: «Вы опять-таки упустили из виду, что я свою 9-ю симфонию давно уже написал в виде оперы „Снегурочка“. Следовательно, о подъеме в теперешний мой возраст и говорить нечего... План же, переданный вам Штрупом, я не считаю окончательным, и очень возможно, что вернусь к первоначальному своему плану, который мне больше по душе. Признаюсь, меня новгородские споры и партии очень мало привлекают, а влечет меня фантастическая часть, а также бытовая лирическая... я ищу того, что мне подсказывает характер моих музыкальных способностей, которые мне пора самому знать» (19 августа 1894 года)[11].

Письмо Стасова Римский-Корсаков получил, очевидно, в момент колебаний, сомнений в правильности стасовских советов. И восторг Стасова по поводу нового варианта сценария был, видимо, воспринят композитором как своего рода попытка насилия над его творческой волей. Этим и объясняется довольно резкий тон ответа.

Цитированная переписка относится к лету 1894 года, когда Римский-Корсаков еще не приступил к настоящей работе над «Садко». Несколько позже он, очевидно, признал глубокую обоснованность советов В. В. Стасова.

Окончательный вариант либретто написан Римским-Корсаковым при ближайшем участии В. И. Бельского*.

В окончательный вариант вошли почти все сцены и драматургические мотивы, рекомендованные Стасовым. Римский-Корсаков пошел даже дальше, он с большей отчетливостью показал социальное расслоение в Новгороде, чем это сделано Стасовым в его сценарии.

Действие происходит, как указывает композитор в предисловии к первому изданию, «в полусказочную-полуисторическую эпоху только что водворившегося в Новгороде христианства, когда старые языческие верования были еще в полной силе».

---

* Римский-Корсаков дает В. И. Бельскому следующую характеристику: «Умный, образованный и ученый человек, окончивший два факультета — юридический и естественный, сверх того превосходный математик, Владимир Иванович был великий знаток и любитель русской старины и древней русской литературы — былин, песен и т. д. ...Страстный любитель музыки, он был одним из горячих приверженцев русской музыки вообще и, в частности, моих сочинений»[12].

Впрочем, Римский-Корсаков совсем не стремился к полной исторической достоверности, сознательно допуская различного рода анахронизмы. Картина новгородской жизни в «Садко» — не историческое полотно (как картина мятежного Пскова в «Псковитянке»). И все же в «Садко» перед нами знакомый древний Новгород, с богатыми торговыми гостями (купцами), с каликами перехожими, скоморошинами удалыми, заезжими иноземцами.

Сюжетную завязку оперы составляет столкновение двух сил, двух слоев новгородского люда в сцене пира (первая картина). На одной стороне — богатые, чванные торговые гости и настоятели (старшина и воевода) новгородские; на другой — «голь кабацкая», «люди неимущие», и с ними — молодой гусляр Садко. Купцы предлагают гусляру спеть про «славу Новгорода», «про бессчетну нашу золоту казну». Но Садко поет о другом:

Кабы была у меня золота казна,
Кабы была дружинушка хоробрая,
Я не сидел бы сиднем в Новгороде,
Не стал бы жить по старине...

Настоятели, торговые гости негодуют на дерзкие речи гусляра.

Садко видит, что напрасно он делился заветными думами с торговыми гостями. Теперь не будет петь он на пирах новгородских, а песни свои будет складывать для Ильмень-озера.

В дальнейшее развитие событий вмешиваются волшебные силы. Безлюдный берег у Ильмень-озера (вторая картина оперы). Садко жалуется на свою судьбу.

Слушай, ты, волна зыбучая,
Ты, раздольице широкое,
Про мою ли участь горькую
Да про думушку завєтную.

И как будто в самом деле услышало Ильмень-озеро жалобу Садко. Зашумели тростники, всколыхнулись воды озера. Садко видит плывущую стаю белых лебедей и серых утиц. Они оборачиваются красными девицами и выходят на берег. Это Волхова*, дочь Царя Морского, с сестрами и подружками. Давно уже влекли Волхову песни Садко. Садко пленен красотой царевны. На прощанье Волхова оставляет

* По былине — Чернава, Чернавушка; Римский-Корсаков переименовывает Чернаву в Волхову в соответствии с сюжетом оперы-былины.

гусляру волшебный подарок: если закинет Садко сети в Ильмень-озеро, поймает он трех рыбок «золото перо».

В раздумье возвращается Садко домой, где всю ночь ждет его тоскующая жена Любава Буслаевна (третья картина оперы). Радостно встречает она Садко, но он отстраняет Любаву — молодой гусляр полон воспоминаний о минувшей ночи.

Сцена на пристани у Ильмень-озера (четвертая картина оперы) рисует уличную жизнь древнего Новгорода. Пестрая толпа наполняет площадь около пристани. Новгородский люд окружает приезжих гостей, рассматривает привезенные им диковинные товары. Проходят калики перехожие, волхи (волхвы, кудесники), скоморохи. Появляются настоятели; они думают все о том, как усмирить Садко. На площадь входит Садко, встреченный насмешливым хохотом. Садко не смущает эта встреча. «Знаю я чудо чудное, есть в Ильмень-озере рыба золото перо». Садко предлагает настоятелям биться об заклад: если не поймает он рыбок золото перо — настоятели вольны снять с него голову; если выловят сети чудесных рыбок — настоятели отдают ему лавки с красными товарами. Вызов принят: никто не видел в Ильмень-озере золотых рыбок; проиграет заклад Садко — и не сносить ему головы. Садко закидывает сети. Рыбки пойманы — и настоятелям приходится расстаться со своим добром.

Садко великодушно возвращает лавки: он и без того богат — весь вытащенный им улов рыбы превратился на глазах толпы в золото. Садко снаряжает на это золото корабли с товарами и отправляется с дружиной (это и есть друзья Садко — «голь кабацкая») в дальние странствования. Прежде чем покинуть родной город, Садко просит иноземных гостей (Варяжского, Индийского, Веденецкого) рассказать о далеких странах, из которых они прибыли.

Содержание следующих двух картин (пятой и шестой) совпадает в самых основных чертах с программой юношеской симфонической поэмы.

После многолетних плаваний корабль Садко остановлен волшебной силой среди моря. Морской Царь требует жертвы. В море брошены бочки с серебром, золотом и скатным жемчугом. Корабль остается недвижимым. Видно, иная жертва нужна Царю Морскому. Придется одному из путников спуститься в глубь морскую. Дружина готовит «жеребьи». Для Садко дружиной выбран особый жребий — легкое «хмелево перо». С изумлением видит дружина, что все «жеребьи» плавают по поверхности воды, только хмелевое

перо Садко потонуло как камень. Простившись с дружиной, Садко спускается с корабля и остается среди моря на дубовой доске; тотчас наполнились паруса, корабль Садко тронулся с места и скрылся в ночном сумраке.

Садко опускается на дно. Сурово встречает его Царь Морской: двенадцать лет путешествовал Садко по морям и не платил ему дани. Волхова смягчает гнев отца. Царь Морской просит Садко показать его искусство — спеть и сыграть на гуслях. Понравилось Царю Морскому пение Садко, и он решает выдать за новгородского гусляра свою младшую дочь. Царь Морской обводит Садко и Волхову вокруг куста. Начинаются пляски подводного царства. Садко поет величальную песню Царю и Царице. По просьбе Царя Морского Садко играет плясовую. Под звуки ее пляшет все подводное царство. От бешеной пляски поднимается буря на поверхности моря — один за другим гибнут в бушующих волнах корабли. В разгар неистовой пляски появляется Старчище Могуч Богатырь*. Ударом палицы он выбивает гусли из рук Садко — пляска мгновенно прекращается, море успокаивается. Царя Морского Старчище лишает власти над водной стихией, Садко и Волхове приказывает подняться на поверхность моря. Царевна прощается с отцом и матерью. Царство подводное просит Садко:

Сказ затейливый, песню звонкую
Ты сложи про нас, удалой гусляр.

Заключительная (седьмая) картина — на берегу Ильмень-озера. Склонившись над спящим Садко, Волхова поет ему прощальную колыбельную песню. По велению Старчища Могуч Богатыря дочь Царя Морского жертвует собой ради счастья Садко и его родного города: Волхова рассеивается утренним туманом и превращается в реку. Садко, пробуждаясь, слышит голос Любавы. Чары подводного царства развеяны. Радостно встречает Садко жену. По реке бегут корабли Садко. Изумленные новгородцы приветствуют Садко и его дружину.

Создавая либретто «Садко», Римский-Корсаков и лица, помогавшие ему (Стасов, Штруп, Бельский), тщательно изучили многочисленные образцы русского эпоса. В предисловии к первому изданию «Садко» Римский-Корсаков говорит по этому поводу:

«Содержание оперы-былины „Садко“ заимствовано

* По былине — св. Николай, покровитель Новгорода.

главным образом из различных вариантов былины „Садко богатый гость“ (сборник Кирши Данилова, Рыбникова и других) в соединении со сказкою о Морском царстве и Василисе Премудрой (Афанасьев. Русские народные сказки); а некоторые частности из стиха о Голубиной книге, а также из былины „Терентий гость“ и других».

В различных вариантах былины о новгородском госте Садко избирает разные пути, отправляясь в заморские страны. В одном из этих вариантов называется река Волхов.

Этот путь исключен для Садко в опере-былине; ведь реки Волхов не было, когда гусляр Садко задумал отправиться в чужеземные края; именно Садко с помощью Старчища Могуч Богатыря открыл Новгороду речной путь. Поэтому Римский-Корсаков вполне обоснованно замечает в упоминавшемся предисловии, что «в опере, соответственно ее фантастическому содержанию, Садко не мог избрать другого пути, как по Ильмень-озеру, с тем чтобы перетащить свои бусы-корабли волоком в одну из рек, текущих в Черное море».

Литературный стиль либретто выдержан в духе древней русской поэзии. «Многие речи, — говорит Римский-Корсаков в предисловии, — а также описания декораций и сценических подробностей заимствованы целиком из различных былин, песен, заговоров, причитаний и т. д. Былина о Волхе Всеславьиче и песня о Соловье Будимировиче взяты из народного эпоса, лишь с надлежащими сокращениями».

Сюжет новгородской былины получил в опере неизмеримо более широкое развитие и более конкретное наполнение, чем в юношеской симфонической поэме. Римский-Корсаков не довольствуется в опере картинами морской стихии и повествованием о чудесах подводного царства. Миру волшебному противопоставлен в опере мир реальный, «земной».

В свою очередь жизнь Новгорода показана в противоречиях, в столкновениях двух слоев новгородского люда. Купцы — олицетворение косности, своекорыстия; Садко и его друзья — олицетворение смелости духа, пытливой мысли, стремления к новому. Подчеркивая эти качества Садко, Римский-Корсаков несколько меняет то освещение своего героя, которое мы находим в былинах. В опере Садко вовсе не прельщается возможностью стать знатнейшим из «гостей новгородских». Богатство ему нужно для того, чтобы, снарядив корабли, отправиться в долгое и опасное путешествие по далеким морям и чужим странам.

Не только жажда узнать неизведанное заставляет Садко покинуть Новгород. Он думает прежде всего о благе и славе родного города, выступает против косных сил Древней Руси.

Былинность определила важнейшие черты весьма своеобразной драматургии «Садко». Сюжет этого произведения, по словам композитора, «не выставляет чисто драматических притязаний; это — 7 картин сказочного, эпического содержания»[13].

Картинность отдельных сцен, тщательно продуманная контрастность их чередования, эпическая неторопливость — в этом основа драматургии «Садко». Отсюда — и обилие вводных эпизодов, несколько тормозящих действие, но зато обогащающих его яркими красками. Пример таких вводных эпизодов — широко популярные рассказы чужеземцев об их странах: песни гостей — Индийского, Варяжского и Веденецкого. Нужно сказать, впрочем, что эпическое спокойствие, неторопливое движение действия порой придают некоторым сценам оперы-былины статичность. В этом отношении небезукоризненна заключительная сцена оперы.

В соответствии с эпическим характером оперы-былины в ее драматургии контрасты разного рода играют гораздо большую роль, чем конфликтные столкновения (столь типичные, например, для опер Чайковского, а также для таких опер Римского-Корсакова, как «Псковитянка» и «Царская невеста»). В опере-былине контрастируют друг другу и целые картины, и большие сцены, и отдельные эпизоды внутри сцен.

Превосходные образцы драматургии «Садко» — массовые сцены: пир торговых гостей (первая картина) и в особенности сцена на площади (четвертая картина). Сам Римский-Корсаков выделяет сцену на площади как «наиболее разработанную и сложную» из массовых сцен трех своих опер среднего периода («Млада», «Ночь перед рождеством» и «Садко»). «Сценическое оживление, смена действующих лиц и групп, как-то: калик перехожих, скоморохов, волхвов, настоятелей, веселых женщин и т. д. и сочетание их вместе, в соединении с ясною и широкою симфоническою формою (нечто напоминающее рондо* ), — нельзя не назвать удачным и новым»[15].

---

* В. В. Протопопов показал, что названная сцена написана в форме рондо-сонаты[14].

Как и в других сказочных операх, Римский-Корсаков проводит в «Садко» четкую грань между музыкальным воплощением мира «волшебного» и мира «людского».

В музыке новгородского быта все прочно «стоит на земле». Связи с народным искусством ощущаются очень ясно. В опере-былине, как и «весенней сказке», Римский-Корсаков «прислушивается к голосам народного творчества». Но его привлекают не обрядово-игровые песни, так многообразно использованные в «Снегурочке» и в обеих гоголевских операх. Уже говорилось, что в Петербурге Римскому-Корсакову пришлось слышать выступления народных сказителей былин. Вот этот вид народного творчества (влияние которого обнаруживается уже в «Снегурочке», а также в «Младе») и оказал весьма значительное воздействие на стиль «Садко». Римский-Корсаков в «Летописи» говорит по этому поводу: «...что выделяет моего „Садко" из ряда всех моих опер, а может быть, и не только моих, но и опер вообще, — это былинный речитатив... Речитатив этот — не разговорный язык, а как бы условно-уставный былинный сказ или распев, первообраз которого можно найти в декламации рябининских былин. Проходя красной нитью через всю оперу, речитатив этот сообщает всему произведению тот национальный, былевой характер, который может быть оценен вполне только русским человеком»[16].

В приведенных строках «Летописи» Римский-Корсаков говорит о былинном речитативе, подчеркивая, однако, что это сказ (то есть собственно речитатив) или распев. Действительно, в одних эпизодах «условно-уставный» былинный вокальный стиль имеет декламационный характер, и его вполне можно назвать речитативом; в других декламационность близка к песенности; в третьей скорее можно говорить о своего рода былинной кантилене.

Превосходный образец «условно-уставного» стиля — речитатив и ария Садко «Кабы была у меня золота казна». В первой, собственно речитативной, части монолога Садко, обращающегося к купцам (сцена пира), речь его взволнованна, горяча и в то же время сохраняет строгую размеренность:



Ритмика проста и сурова (преобладает ровное движение четвертями). Напев выразителен, но нарочито однообразен. Связи с русской народной песенностью очень ясны (господство натурального минора, характерное для многих русских песен возвращение к одному и тому же опорному звуку).

Мелодия лишь в патетической кульминации утрачивает строгую мерность и приобретает героический призывной характер:




Вторая, ариозная часть монолога более лирична и напевна, но и здесь выдерживается былинная размеренность «пения-речи».

Нарочитое однообразие напева, имитирующее манеру русских сказителей, не оставляет впечатления однотонности благодаря богатству варьированного оркестрового сопровождения.

Замечательные, глубоко оригинальные примеры «условно-уставного» стиля — две былины Нежаты. В сцене пира Нежата рассказывает былину о могучем богатыре Волхе Всеславьиче. И здесь нарочито простой напев мало изменяется на протяжении всей былины (мелодия обогащается лишь несложным варьированием и секвенцированием). Своеобразная смена «равновеликих» метров ($^6/_4$ и $^3/_2$) придает особую лапидарную мощь суровому напеву:




В сцене на площади у Ильмень-озера, после того как Садко вытащил «золотой улов», Нежата тут же «складывает» былину (точнее, сказку и присказку) о чуде, которое совершил гусляр. Мерно и торжественно звучит речь Нежаты, прославляющего Садко: «Как на озере, как на Ильмене». При первом изложении пение Нежаты сопровождают лишь неторопливые аккорды гуслей (в оркестре — арфа и рояль).

Впечатления архаической величавости Римский-Корсаков достигает не только имитацией звучания древнего народного инструмента (гуслей), но и гармонизацией: трезвучия в основном положении.

В дальнейшем сопровождение обогащается, но сохраняется строго выдержанная диатоника с преобладанием трезвучий*.

Речитатив Садко «Кабы была у меня» — образец былинной декламации. Следующая за речитативом ария Садко и обе былины Нежаты — примеры «пения-речи», «условно-уставного» сказа-распева. А примером «былинной кантилены» может служить великолепный хор «Высота» (песня Садко и его дружины перед отплытием кораблей). В основу его лег подлинный былинный напев из сборника Кирши Данилова. Мелодические очертания народного напева легко различимы в песне дружины, но в опере она намного богаче своего прототипа. Римский-Корсаков развил и обогатил народную мелодию. В подлинном виде она представляет собой довольно однообразный напев несколько плясового оттенка. В хоре Римского-Корсакова значительно больше певучести; это свободно льющаяся песня, постепенно превращающаяся в мощный, грандиозный гимн величию природы.

Приведенные примеры принадлежат к лучшим эпизодам «Садко», где Римский-Корсаков применяет «условно-уставной» былинный сказ. Он действительно «проходит красной нитью» через оперу-былину, создавая чрезвычайно самобытный вокальный стиль.

Как ни велико значение былинной распевности в «Садко», ею все же не исчерпываются народные истоки в этой опере. В «Садко» звучат плясовые напевы (песня скоморохов, хороводная песня, которую Садко поет у Ильмень-озера дочерям Царя Морского, плясовая Садко в подводном царстве) и отголоски протяжных лирических песен (ария Любавы «Ох, знаю я», песня Садко «Ой ты, темная дубравушка»).

Гармонический стиль музыки земного мира прост, ясен и тоже имеет бесспорные связи с народным творчеством. Здесь господствует диатоника, часто встречаются характерные для русской народной музыки лады — натуральный минор, переменные лады (ария Садко «Гой, дружина вер-

* Уже отмечалось родство былины Нежаты с хором слепых гусляров «Снегурочки».

ная» в пятой картине). Подчеркнуто простыми и в то же время красочными средствами достигнут торжественно-праздничный характер в сцене пира. Великолепен, например, хор гостей («Будет красен день»), в котором дух древности сочетается со стихийной силой.

При общем «земном» тоне музыка быта заключает в себе много контрастов. Гости на пиру, скоморохи, калики перехожие, поющие о Голубиной книге, напыщенно-важные настоятели, смелая дружина Садко, тоскующая Любава, многосторонний облик самого Садко — все это весьма различные музыкально-сценические образы.

Особое место занимают песни иноземных гостей. Это еще одна краска в музыке быта, которая оттеняет господствующий в опере-былине национальный русский колорит. Об угрюмом северном крае рассказывает Варяжский гость. Сурова его песня, а в оркестре слышатся могучие удары морского прибоя, разбивающегося о прибрежные скалы. О прославленном городе Веденце (Венеции) поет в радостной, светлой песне Веденецкий гость. Исключительной и заслуженной популярностью пользуется песня Индийского гостя, повествующего о чудесах далекой, неведомой новгородцам страны. Отзвуки столь любимой Римским-Корсаковым восточной музыки слышатся в прихотливых мелодических узорах песни Индийского гостя.

Контраст между реальным (земным) и волшебным (водяным) миром достигает небывалой ранее рельефности. В противоположность подчеркнутой простоте мелодики и гармоний, господству диатоники в музыкальной обрисовке земного мира — в музыке водных чудес часто встречаются сложные лады (о них уже говорилось), колоритные (хотя нередко, в сущности, очень простые) гармонии, прихотливая мелодика, хроматика, тончайшее оркестровое письмо. Кажется, что в этой чарующей музыке все так же зыбко и неустойчиво, как и в самой водной стихии. Да и волшебные персонажи оперы-былины — Морская Царевна, Царь Морской, золотые рыбки, чуда морские — все это воплощения водной стихии, анимизированные явления природы.

В обрисовке волшебного мира выделяется музыка, связанная с обликом Волховы. В мир фантастических музыкальных образов вводит вторая картина. Разителен контраст между удалой, ликующей музыкой, заканчивающей сцену пира, и нежно-таинственными звучаниями, которыми начинается лаконичное оркестровое вступление ко второй картине:






Эта музыка вполне соответствует открывшейся перед зрителем сцене — берег Ильмень-озера, спокойный ночной пейзаж. Но не только пейзажность ощущается здесь. С первых же звуков музыка переносит слушателя в атмосферу чудесного*.

«Волшебность» Римский-Корсаков любит оттенять контрастной музыкой. И здесь, во второй картине, вступление сменяется жалобой Садко («Ой ты, темная дубравушка»), которая заставляет вспомнить протяжные, задушевно-печальные русские песни. Смолкает песня Садко, и музыка — вместе с происходящим на сцене — возвращает слушателя в атмосферу сказочных чудес. Когда на озере показывается стая белых лебедей и серых утиц, в оркестре звучит мечтательный и грустный напев; в аккордовом сопровождении (деревянные духовые) слышится птичий клекот; вместе с тем оно воспринимается как музыкальное изображение плывущих по озеру лебедей и утиц:

---

* Мы знаем уже, какую важиую роль играет в фантастических сценах корсаковских опер тритоиовость. И в первых тактах приведеииого фрагмента ощущеиие иеобычиости создает прежде всего тритоновость: движеиие баса по звукам умеиьшеиного септаккорда и сопоставление трезвучий, расположенных иа расстояиии тритона (*c—e—g* и *fis—ais—cis*); тритоновость иесколько завуалироваиа (трезвучия берутся ие в осиовиом виде и в разиых положениях), и это усиливает впечатлеиие гармонической свежести. То же впечатлеиие таииственности, волшебности создает хроматическое нисходящее движение квартсексаккордов в следующих тактах.




И здесь впечатление волшебности достигнуто очень простыми, в сущности, средствами.

Гораздо сложнее музыка, иллюстрирующая «чудо чудное», «диво дивное» — превращение лебедей и утиц в девушек:

80 Andante

Чу - до чуд - но - е,

*pp legatissimo*

ди - во див - но - е!

То не ле - бе - ди




Это один из тех эпизодов корсаковской музыки, где впечатление необычности создается действительно необычными, глубоко оригинальными музыкальными средствами*.

Музыкальный образ Волховы имеет общие черты с образом Снегурочки. Как и Снегурочка, Волхова двойственна. Когда впервые слышится голос Волховы, ее манящие «зовы», обращенные к Садко, — кажется, будто играет какой-то необычный по красоте звучания инструмент:

* Первый такт представляет собой трель квартсекстаккордами на фоне F-dur'ного тонического секстаккорда (мы исключаем из поля зрения вокальную партию, не влияющую в данном случае на ладовые образования). Впечатление необычности создает здесь «лидийский» мажор, остро звучащий благодаря увеличенной кварте на первой ступени (именно этот интервал упорно подчеркивает трель двух верхних голосов). Впечатление «чудесности» усиливается своеобразной секвенцией по малым терциям (*F — As — H — D*), указывающей на дважды цепной лад. Точную секвенцию, впрочем, представляет лишь последование квартсекстаккордов.

Красные девицы на глазах изумленного Садко выходят на берег. Продолжаются и музыкальные «чудеса». На фоне нонаккордов, расположенных на тритоновом расстоянии, звучит цепь нисходящих терций; при этом верхний голос образует целотонную гамму (со вспомогательными нотами), указывающую на увеличенный лад, нижний — гамму «полутон-тон» («гамма Римского-Корсакова»), являющуюся типичным признаком уменьшенного лада.




Эта поэтичная, полная таинственности музыка может напомнить и звуки свирели, и всплески волн. Слушателю ясно, что Волхова — волшебное существо, порождение водной стихии.

Однако тут же, во второй картине, облик Волховы меняется. Когда она обращается к Садко с первыми словами («зовы» ее бессловесны, это своего рода вокализы), в музыке ее появляются живые, теплые песенные интонации:




Оркестровое сопровождение предельно просто и лишено оттенка фантастичности. Впрочем, оркестр напоминает слушателю в следующих тактах (цепь больших трезвучий, расположенных по терциям) о волшебном «происхождении» Морской Царевны.

Наиболее человечна Волхова в заключительной картине, когда она поет прощальную колыбельную («Сон по бережку ходил»). Морская Царевна испытывает глубокую тоску при мысли о предстоящей вечной разлуке с возлюбленным. Поэтому интонации ее колыбельной песенны, теплы, задушевны. Здесь и оркестровое сопровождение очень просто; изящные гармонии вполне соответствуют песенной мелодике и человечному облику Волховы. Лишь в конце куплета, на словах «Баю-бай», музыка приобретает волшебный колорит. А оркестровый отыгрыш уже определенно переносит слушателя в мир фантастики.

Шестая картина, в подводном царстве, — наиболее фантастическая по сценическому содержанию из семи картин оперы-былины. Естественно, что она заключает в себе много музыкальных «волшебств». Тематический материал их частично перешел в оперу из симфонической картины, написанной в шестидесятые годы. Из музыкальной картины

вошла в оперу мелодия Волховы со словами «Вот мой суженый, вот мой ряженый». В шестой картине звучит и обаятельная пляска рыбок — один из лучших музыкальных образов «первого „Садко“».

Но есть, конечно, в шестой картине и новые музыкальные образы. Великолепно «Шествие чуд морских», одна из лучших фантастических сцен в корсаковских операх.

В шестой картине (так же как во второй и в пятой) музыка фантастическая оттенена музыкой бытовой, «земной». С большой художественной чуткостью Римский-Корсаков избегает в «Садко» гипертрофии музыкальных «волшебств», а тем самым однотонности. Музыка «земная» в сцене на дне моря, естественно, связана прежде всего с присутствием Садко. Новгородский гусляр поет величальную, народного склада, песню «Синее море грозно, широко». В ней звучит и знакомая мелодия из музыкальной картины (см. пример 5) со словами «Славен, грозен Царь Морской». Эта мелодия получает широкое развитие в сцене пляски подводного царства вместе с плясовым наигрышем, тоже перешедшим в оперу из музыкальной картины (см. пример 4). Таким образом, одна из центральных фантастических сцен (пляска подводного царства) по характеру музыки имеет общее с бытовыми, земными сценами. В сцене пляски эти «земные» истоки естественно объясняются участием Садко. То же — и в сцене свадьбы. Свадебная песня, которую подводное царство поет Волхове и Садко, чисто «земная»; это народная песня «Рыбка шла, плыла из Новагорода».

Как и в других своих операх, Римский-Корсаков применяет в «Садко» систему лейтмотивов. Здесь она не так разветвлена, как в «Снегурочке», но тем не менее прочно «цементирует» музыкальную ткань оперы.

Особо значительна роль лейтмотива Окиан-моря синего. Он тоже перешел в оперу-былину из юношеской музыкальной картины (см. пример 3). Этот музыкальный образ лег в основу величественного вступления к опере-былине. Он звучит и в ряде других эпизодов, например в арии Садко. По большей части этот лейтмотив не меняет сколько-нибудь существенно своего характера. Однако в некоторых сценах он приобретает новые черты. В сцене, где дружина готовит «жеребьи», чтобы решить, кто будет принесен в жертву Царю Морскому, лейтмотив Окиан-моря синего звучит зловеще, угрожающе. А в оркестровом вступлении к седьмой картине (приближение Садко и Волховы на касатках и лебе-

дях к Новгороду) тот же лейтмотив рисует стремительное движение.

Мы уже видели, что в опере-былине очень часто встречается гамма «тон-полутон». Это своего рода лейтмотив подводного царства. Точнее, это основа нескольких мотивов, связанных с подводным царством. В колыбельной Волховы гамма звучит таинственно и несколько мрачно. В музыке, сопровождающей спуск Садко в глубь морскую (эта музыка перешла в оперу-былину из музыкальной картины), гамма «тон-полутон» создает поистине фантастический колорит и в то же время изображает быстрое движение. В лейтмотиве Царя Морского та же гамма меняет характер — это грубоватый, зычный возглас владыки подводного царства:

83 Allegro

Гой, е-си ку-пец бо-га-тый гость! Много лет ты бе-гал по мо-рю,

Лейтмотивы земного мира очень немногочисленны. Хор-гимн «Высота» становится лейтмотивом дружины Садко (звучит в пятой и в финале седьмой картины). Значительна роль фанфарообразного лейтмотива славы новгородской:




Он звучит в сцене, где Садко вытаскивает сети, полные рыбы, превратившейся в золото, и раньше, в арии Садко.

Система лейтмотивов — одно из проявлений симфоничности, столь характерной для оперы-былины. Симфоничность «Садко» проявилась также в богатстве оркестровых красок, в обилии колоритных оркестровых эпизодов и еще более — в принципах симфонического мышления.

Стремясь к широко развитым оперным формам, Римский-Корсаков смело переносит в оперу закономерности инструментальной музыки (пример — сцена на площади). С другой стороны, он применяет структурные принципы (вариантность, симметрия, повторность) народной поэзии, русской сказки, русской песни; в значительной степени отсюда — общая стройность и отточенность деталей в операх.

«Садко» имеет немало общего и с рядом других опер его автора. Общее — не только глубочайшие национальные корни сюжета и музыки. В «Садко» мы видим некоторые

драматургические мотивы и сценические образы, излюбленные Римским-Корсаковым. Конечно, эти мотивы и образы в опере-былине получают новое воплощение.

О значении сложного и очень самостоятельного образа самого Садко уже шла речь. В дополнение к сказанному обратим внимание на черты, сближающие Садко с Лелем. Оба они — певцы, художники. Параллель возможна и в деталях: как песни Леля влекли к людям Снегурочку, так и песни Садко покорили Морскую Царевну.

Следующая параллель — между Снегурочкой и Волховой. Они очень различны. У Волховы нет пленительной «детскости» Снегурочки, она более сказочна, более волшебна, в ней есть какая-то загадочность, которая совершенно чужда облику Снегурочки. Тем не менее судьбы Волховы и Снегурочки во многом сходны. Обе они, полюбив, становятся теплее, человечнее; обеим любовь приносит гибель. И эта гибель оказывается благодетельной для людей: смерть Снегурочки избавляет берендеев от гнева Ярилы, смерть Волховы дарит торговому Новгороду столь нужную ему реку. Может быть, не совсем случайна и такая подробность. И Волхова и Снегурочка не умирают в обычном смысле этого понятия — они исчезают, притом почти одинаково: Снегурочка тает, Волхова рассеивается туманом и превращается в реку; обе, в сущности, возвращаются в породившую их водную стихию. Итак, в обеих операх мы видим различные воплощения одного и того же мифологического мотива.

Характеристику «Садко» уместно закончить следующими строками «Летописи»: «...„Млада“ и „Ночь перед рождеством“ являются для меня как бы двумя большими этюдами, предшествовавшими сочинению „Садко“, а последний, представляя собой наиболее безупречное гармоничное сочетание оригинального сюжета и выразительной музыки, завершает собой средний период моей оперной деятельности»[17].

Первая постановка оперы-былины «Садко» состоялась в московском оперном театре С. И. Мамонтова — Частной русской опере — 26 декабря 1897 года под управлением Е. Д. Эспозито. Партию Садко исполнял А. В. Секар-Рожанский, Волховы — Е. А. Негрин-Шмидт, Любавы — А. Е. Ростовцева, Нежаты — В. И. Страхова, Индийского гостя — Я. Я. Карклин, Веденецкого гостя — И. С. Петров, Варяжского гостя — Алексанов, Царя Морского — А. К. Бедлевич. Подробно об этой постановке говорится в следующей главе.

Глава десятая

## Римский-Корсаков и мамонтовский театр

Сценическая судьба опер Римского-Корсакова долгие годы была связана прежде всего с императорским петербургским оперным театром. Нельзя сказать, чтобы театральная дирекция проявляла особое внимание к Римскому-Корсакову, но творчество его отнюдь не игнорировалось: все его пять первых опер были поставлены на сцене Мариинского театра. Принимались они театром вскоре по их окончании, постановки осуществлялись если не в кратчайшие, то и не в длительные сроки. Однако Римский-Корсаков никогда не испытывал полного удовлетворения от своих отношений с Мариинским театром.

Главный капельмейстер и, в силу своего положения, художественный руководитель театра Э. Ф. Направник в историю русской музыки вошел как выдающийся дирижер, плодовитый, хотя и не очень яркий композитор (в репертуаре до сих пор удержалась его опера «Дубровский»), и энергичный, безукоризненно честный музыкальный деятель. Живя и работая в Петербурге, Направник по характеру собственного творчества и по творческим симпатиям примыкал скорее к московской школе. Музыка Чайковского была ему близка, а творчество композиторов «Новой русской школы» всегда оставалось, по существу, чуждым.

Тем не менее Направник не возражал против постановки опер Римского-Корсакова, считая, очевидно, что его долг, как руководителя крупнейшего театра, — дать место различным течениям русской музыки.

Но одно дело — выполнение долга, другое — творческое проникновение в существо музыки. Исполнение корсаков-



Н. А. Римский-Корсаков в своем кабинете

ских опер в Мариинском театре далеко не всегда радовало композитора.

«В декабре (1881 года. — *А. С.*) начались оркестровые репетиции „Снегурочки". Направник к тому времени уже настоял на многих сокращениях оперы. Насилу мне удалось отстоять целость масленицы и хора цветов. Ариетта Снегурочки (g-moll) в 1-м действии, ариетта Купавы, вторая каватина царя — „Уходит день веселый" — и многое по мелочам в продолжение всей оперы было пропущено. Искажен был также финал I действия. Что делать! Приходилось терпеть»[1]. Такого рода замечания встречаются в «Летописи» неоднократно.

Характеристику Направника-дирижера Римский-Корсаков дает в связи с московскими спектаклями «Снегурочки» (в Большом театре). «В Москве „Снегурочка" с менее отборными оркестровыми силами и с дирижером (И. К. Альтани. — *А. С.*), не пользующимися ни у кого особенно высоким музыкальным авторитетом, пошла прекрасно. В Петербурге же, при опытном и отличном оркестре, при дирижере, пользующемся величайшим авторитетом у публики и музыкантов, она шла сухо и мертво, с казенно-

скоренькими темпами при отвратительных купюрах. Я просто возненавидел Петербург с его „великим мастеровым", как называет Стасов Направника. ...Неоцененное достоинство его заключается в чутком до болезненности слухе... Твердый характер, точность, красивый взмах и отчетливые синкопы — тоже его атрибуты. Но что же делать? Далее — подчас невозможно скорые темпы, метрономическая ровность, отсутствие всякой мягкости и округленности в переменах темпов и в конце концов отсутствие художественности исполнения»[2].

Легко доказать, что характеристика эта односторонняя, что Направник не всех композиторов исполнял «сухо и мертво». Достаточно сказать, что Направник считался одним из лучших истолкователей Чайковского. Известно, что Направнику обязана своим первым успехом шестая симфония Чайковского — это отмечает в «Летописи» и сам Римский-Корсаков. А ведь для того, чтобы хорошо сыграть шестую симфонию, недостаточно быть «мастеровым», хотя бы и самым «великим». Однако оперы Римского-Корсакова далеко не всегда получали в истолковании Направника полноценное музыкальное воплощение.

Много оснований было у Римского-Корсакова к недовольству Мариинским театром. Но все-таки его оперы регулярно ставились на лучшей в то время русской оперной сцене, в исполнении лучших артистов. В середине девяностых годов отношения Римского-Корсакова с Мариинским театром испытывают серьезный кризис, на истории которого надо остановиться.

В большей степени, чем любая другая русская оперная сцена, Мариинский театр находился в зависимости от двора, придворных кругов и влиятельных слоев крупного чиновничества. Чиновничья, бюрократическая атмосфера господствовала и в самом Мариинском театре, точнее, в его руководстве. Как раз в девяностых годах начал свою работу в Мариинском театре Ф. И. Шаляпин. Приведем его рассказ о впечатлении, которое произвел на него Мариинский театр.

«Я столкнулся с явлением, которое заглушало всякое оригинальное стремление, мертвило все живое, — с бюрократической рутиной. Господству этого чиновничьего шаблона, а не чьей-нибудь злой воле, я приписываю решительный неуспех моей первой попытки работать на императорской сцене ⟨...⟩

В театре разучивали новую оперу Н. А. Римского-Кор-

сакова „Ночь под рождество" по Гоголю. Мне была в этой опере поручена маленькая роль Панаса. Тут я в первый раз встретился с Римским-Корсаковым. Этот музыкальный волшебник произвел на меня впечатление очень скромного и застенчивого человека. Он имел старомодный вид. Темная борода росла как хотела, прикрывая небрежный черный галстучек. На носу он носил две пары очков — одна над другой. Глубокая складка между бровей казалась мне скорбной. Был он чрезвычайно молчалив. Приходил, как мы все, в партер и то садился ближе к дирижеру Направнику, то отходил в сторонку и садился на скамеечку, молча и внимательно наблюдая за репетицией.

Почти на каждой репетиции Направник обращался к композитору с каким-нибудь замечанием и говорил:

— Я думаю, Николай Андреевич, что этот акт имеет много длиннот, и я вам рекомендую его сократить.

Смущенный Римский-Корсаков вставал, озабоченно подходил к дирижерскому пюпитру и дребезжащим баском в нос виновато говорил:

— По совести говоря, не нахожу в этом акте длиннот.

И робко пояснял:

— Конструкция всей пьесы требует, чтобы именно тут было выражено музыкально то, что служит основанием дальнейшего действия.

Методический холодный голос Направника отвечал ему с педантическим чешским акцентом:

— Может быть, вы и правы, но это ваша личная любовь к собственному произведению. Но нужно же думать и о публике. Из моего длинного опыта я замечаю, что тщательная разработка композиторами их произведений затягивает спектакль и утомляет публику. Я это говорю потому, что имею к вам настоящую симпатию. Надо сократить.

Все это, может быть, и так, но последним и решающим аргументом в этих спорах неизменно являлась ссылка на то, что:

— Директор Всеволожский решительно восстает против длиннот русских композиторов.

И тут я уже понимал, что, как бы ни симпатизировал Направник Римскому-Корсакову, с одной стороны, как бы ни был художественно прав композитор, с другой, — решает вопрос не симпатия и не авторитет гения, а личный вкус Директора — самого большого из чиновников, который не выносит „длиннот русских композиторов"»[3].

Та же чиновничья атмосфера царила и в Большом театре

в Москве, губительно действуя на артистов, мешая развитию их дарований, о чем свидетельствует в своих мемуарах Н. В. Салина[4].

Римскому-Корсакову приходилось сталкиваться и с произволом бюрократического театрального руководства, и с влиянием на судьбу его опер двора и придворных кругов. По поводу постановки «Млады» он писал: «Равнодушная к искусству, сонная и важная публика абонементов (то есть, главным образом, петербургская аристократия и крупное чиновничество. — *А. С.*), идущая в театр лишь по неотвязчивой привычке, чтобы себя показать и поболтать обо всем, кроме музыки, скучала не на живот, а на смерть в моей опере. Для публики же неабонементной оперу мою дали всего два раза, а почему — господь один ведает. ⟨...⟩ Министру высочайшего двора опера моя, как я слышал, не понравилась, — а это для дирекции имеет большое значение»[5]. В результате «Млада», несмотря на успех у внеабонементной публики, иначе говоря, у широких кругов русской интеллигенции, — быстро исчезла из репертуара.

Еще больше подорвал отношения Римского-Корсакова с дирекцией императорских театров нашумевший инцидент, которым сопровождалась премьера «Ночи перед рождеством» в Мариинском театре. Цензура не разрешала поставить оперу, так как в ней, в нарушение существовавших распоряжений, фигурировало на сцене «царствующее лицо из дома Романовых» — императрица Екатерина Вторая.

Как раз в период переговоров с цензурой Римского-Корсакова вызвал министр двора граф И. И. Воронцов-Дашков и предложил ему занять пост управляющего капеллой, заменив ушедшего в отставку Балакирева. Римский-Корсаков отклонил это предложение, но воспользовался случаем и обратился к министру с просьбой помочь ему преодолеть цензурные затруднения. Воронцов-Дашков получил специальное разрешение царя. «Всеволожский с радостью ухватывается за мысль поставить „Ночь" особенно великолепно, чем он может даже угодить двору. У него имеется великолепный портрет Екатерины, и он постарается загримировать мою царицу как можно более схоже с императрицей»[6].

Расчеты Всеволожского оказались ошибочными. На генеральной репетиции разразился скандал. Присутствовавшие на репетиции великие князья, возмущенные появлением на сцене царицы (да еще в одной сцене с чертом!), отправились с жалобой к царю; тот согласился с великими князьями и отменил данное им разрешение — показать на сцене цари-

цу. Всеволожский, чтобы спасти свою постановку, предложил Римскому-Корсакову заменить Екатерину (меццо-сопрано) князем Потемкиным (баритон). Музыка допускала эту замену, так как партия царицы малозначительна. «Хоть мне было жалко и смешно, но противу рожна прати все-таки нельзя, а потому я согласился ⟨...⟩ выходило глупо, но выставляло в дурацком виде самих же высочайших и низших цензоров, так как хозяином в гардеробе царицы оказывался Светлейший»[7]. С таким изменением опера и была поставлена в бенефис режиссера О. О. Палечека.

«Я не был на первом представлении и вместе с женою оставался дома. Мне хотелось хотя бы этим выказать свое неудовольствие против всего случившегося... После бенефиса Палечека „Ночь" дали всем абонементам и еще раза три не в счет абонемента, а затем больше не давали. Никто из царской фамилии, конечно, не приехал ни на одно представление, и Всеволожский с той поры значительно переменился ко мне и к моим сочинениям»[8].

Возможно, что с этим изменившимся отношением Всеволожского в значительной мере связана судьба двух следующих работ Римского-Корсакова.

В конце 1895 года Николай Андреевич возвращается к переработке «Бориса Годунова» (начатой тремя годами раньше). Переработка близилась к завершению, и Римский-Корсаков обратился в дирекцию Мариинского театра, рассчитывая на поддержку Э. Ф. Направника и Г. П. Кондратьева (главного режиссера), которые принимали участие в первой постановке «Бориса» (1874 год). Само собой разумеется, нельзя было миновать и Всеволожского. Однако Всеволожский дал уклончивый ответ, обещав сделать соответствующий доклад царю. Доклад состоялся, по-видимому, в начале 1896 года. «По словам директора, — сообщает А. Н. Римский-Корсаков, — царь при упоминании о новой редакции „Бориса" поморщился и сказал: „Нет, этой оперы не надо пока! Ведь это все музыка балакиревской школы". Точно ли таков был диалог директора с царем... но песенка „Бориса Годунова" была на неопределенное время спета для императорских театров»[9].

Та же судьба постигла и «Садко». Осенью 1896 года Римский-Корсаков представил «Садко» в дирекцию императорских театров. «В присутствии директора Всеволожского, Направника, Кондратьева, Палечека и других, а также некоторых артистов и артисток опера исполнялась под фортепиано. Играл Ф. Блуменфельд; я подпевал и объяснял, что мог.

Надо сознаться, что Феликс (Ф. М. Блуменфельд. — *А. С.*) был как-то не в ударе, играл неохотно и несколько неряшливо; я волновался и скоро охрип. По-видимому, слушатели ничего не поняли, и опера никому не понравилась. Направник был хмур и кисел»[10]. После этого прослушивания Всеволожский решил отказаться от «Садко». Отказ был аргументирован технической сложностью постановки.

Однако с решением Всеволожского не согласились Направник, Кондратьев и Палечек. Они добились еще одного совещания, специально для «нового решения, возможно или невозможно поставить „Садко" со стороны декоративной части»[11]. Совещание, обсудив все технические детали, пришло к выводу, что постановка оперы-былины на сцене Мариинского театра возможна. Как будто изменил свое мнение и Всеволожский.

Очень скоро Римский-Корсаков убедился, что «благополучие» было мнимым. На докладе Всеволожского Николаю II (в январе 1897 года) о репертуаре императорских театров царь исключил из представленного списка опер «Садко». По рассказу Всеволожского (записан со слов Римского-Корсакова Ястребцевым), дело обстояло так. Всеволожский изложил царю содержание «Садко», а на вопрос — какова музыка оперы, ответил, что она несколько напоминает «Младу» и «Ночь перед рождеством». После этого царь вычеркнул «Садко», заметив: «В таком случае нечего ставить „Садко", и пусть вместо этой оперы дирекция подыщет что-нибудь повеселее»[12].

С этого времени Николай Андреевич «решил оставить дирекцию (императорских театров — *А. С.*) в покое и никогда более ее не тревожить предложением своих опер»[13].

На несколько лет постановка новых корсаковских опер переходит на частные сцены. В Петербурге некоторую роль в этом смысле сыграло упоминавшееся уже «Санкт-Петербургское общество музыкальных собраний», организованное в девяностых годах группой любителей музыки, большей частью — непрофессионалов. Еще в 1895 году общество поставило в новой, окончательной редакции «Псковитянку», а в 1896 году — корсаковскую редакцию «Бориса». Однако мысль о постановке «Садко» «Обществом музыкальных собраний» оставалась неосуществленной. Сценическое воплощение этого сложнейшего произведения было под силу лишь хорошо подготовленному, располагающему значительными средствами, постоянно действующему опер-

ному коллективу. Таким коллективом оказалась Частная русская опера С. И. Мамонтова, осуществившая первую постановку «Садко» в конце 1897 года.

Богатый предприниматель, С. И. Мамонтов делил свое время и свои силы между строительством железных дорог и занятиями искусством. Мамонтов был разносторонне одаренным любителем-скульптором, певцом (прошедшим серьезную школу в Италии), драматургом, актером и режиссером. В подмосковном имении Мамонтова Абрамцеве подолгу жили и работали виднейшие русские художники — В. М. Васнецов, М. А. Врубель, К. А. Коровин, И. И. Левитан, М. В. Нестеров, В. Д. Поленов, И. Е. Репин, В. А. Серов. Очень много сделал Мамонтов для возрождения русского народного искусства — архитектуры, резьбы по дереву, керамики.

Другое увлечение и точка приложения огромной энергии Мамонтова — театр. С конца семидесятых годов в Абрамцеве ставятся — под руководством Мамонтова — домашние драматические спектакли. Мамонтов в этих спектаклях был и драматургом, и режиссером, и даже гримером. В мамонтовских постановках принимал участие и молодой любитель К. С. Алексеев — в будущем создатель Московского Художественного театра К. С. Станиславский. В книге Станиславского «Моя жизнь в искусстве» мы находим живую и меткую зарисовку-характеристику мамонтовских спектаклей.

«Эти прославившиеся спектакли, в полную противоположность нашему алексеевскому домашнему кружку, ставились всегда наспех, в течение рождественской или масленичной недели ⟨...⟩

В результате двухнедельной работы получался своеобразный спектакль, который восхищал и злил в одно и то же время. С одной стороны — чудесные декорации кисти лучших художников, отличный режиссерский замысел создавали новую эру в театральном искусстве и заставляли прислушиваться к себе лучшие театры Москвы. С другой стороны — на этом превосходном фоне показывались любители, не успевшие не только срепетировать, но даже выучить свои роли... Странно, что сам Мамонтов — такой чуткий артист и художник — находил какую-то прелесть в самой небрежности и поспешности своей театральной работы»[14].

Мы привели эти строки, написанные великим мастером сцены, потому, что в них с чрезвычайной ясностью вскрыты и достоинства и недостатки спектаклей мамонтовского

кружка. Те же достоинства и в значительной мере недостатки были свойственны и оперному театру Мамонтова.

Свою первую оперную постановку Мамонтов осуществил в 1882 году; в одном из домашних абрамцевских спектаклей был исполнен третий акт «Фауста» Гуно (с привлечением профессиональных певцов), партию Мефистофеля пел Мамонтов.

От организации любительских домашних спектаклей Мамонтов постепенно пришел к режиссерской работе с высококвалифицированными артистами. В 1885 году Мамонтов открыл в Москве оперный театр под наименованием Московской частной русской оперы. Первое пятилетие деятельности Мамонтовского театра было периодом исканий, накопления опыта; достижения сменялись серьезными неудачами. Мамонтов не сумел создать полноценного и стойкого артистического коллектива: в начале 1891 года Мамонтовский театр закрылся.

Спустя пять лет, в 1896 году, Мамонтов вновь открыл оперный театр в огромном, специально для Мамонтовского театра перестроенном зале Солодовникова (впоследствии — филиал ГАБТа). Именно этот, «второй» Мамонтовский театр вошел в историю русской культуры как весьма значительное и по основным своим творческим устремлениям передовое явление русского искусства.

Труппа Мамонтова и на этот раз была очень неровной по составу, однако в нее входили и выдающиеся певцы и певицы. Мамонтов «переманил» в свой театр Ф. И. Шаляпина, которому в Мариинском театре поручали в ту пору лишь малозначительные роли. Именно в Мамонтовском театре раскрылся гений величайшего оперного артиста. В коллектив Мамонтовской оперы вошли также А. В. Секар-Рожанский, Н. И. Забела, Е. Я. Цветкова, Н. В. Салина, имена которых не забудет история русского оперного театра. Основным дирижером был Е. Д. Эспозито. Несколько позже в мамонтовскую труппу вошел в качестве дирижера С. В. Рахманинов. Работа в этом театре положила начало его многолетней дирижерской деятельности.

Главным режиссером театра стал сам Мамонтов. На задачи оперного режиссера Мамонтов смотрел шире, чем его коллеги, работавшие в императорских театрах. Мамонтов не ограничивался размещением действующих лиц на сцене, а помогал артистам создавать жизненно правдивые сценические образы. Интересно свидетельство С. В. Рахманинова, приводимое в книге Бертенсона и Лейда.



Ольга (опера «Псковитянка») —
Н. И. Забела-Врубель

«Мамонтов был прирожденным театральным руководителем, этим, вероятно, объясняется, что основное внимание он уделял происходящему на сцене. Мне приходплось слышать, как он давал советы даже Шаляпину; обыкновенно несколько коротких фраз, как будто случайных замечаний, но всегда с таким верным чувством театра, что Шаляпин, с его необыкновенным дарованием, мог сразу схватить высказанную мысль и претворить совет Мамонтова по-своему ⟨...⟩ Мамонтов был большим человеком, он оказал решительное влияние на развитие русской оперы»[15].

Сходное мнение высказывает Н. В. Салина, певшая в Мамонтовском театре в первый период его существования. По воспоминаниям Салиной, Мамонтов требовал от моло-

дых актеров, чтобы они посещали музеи, картинные галереи, вглядывались в создания великих мастеров. «Работа над ролью проходила под всевидящим оком Саввы Ивановича... Он становился перед сценой, молча наблюдая нашу работу... Потом Мамонтов взбегал на сцену, и тут же, на наших глазах, делая скупой жест, давая едва заметный поворот фигуре, освещая мимикой лицо, он мгновенно зарисовывал в нашем сознании выпуклый, естественный и беспредельно правдивый рисунок роли...»[16]

Одно из высших творческих достижений Шаляпина — роль Грозного в «Псковитянке» Римского-Корсакова. Эта партия вошла в шаляпинский репертуар, когда он пел в Мамонтовском театре, и в работе над ней существенную помощь оказал великому артисту Мамонтов.

«Я играл в „Псковитянке" роль Ивана Грозного, — рассказывает Шаляпин. — С великим волнением готовился я к ней. Мне предстояло изобразить трагическую фигуру Грозного Царя — одну из самых сложных и страшных фигур русской истории.

Я не спал ночей. Читал книги, смотрел в галереях и частных коллекциях портреты царя Ивана, смотрел картины на темы, связанные с его жизнью. Я выучил роль назубок и начал репетировать. Репетирую старательно, усердно — увы, ничего не выходит. Скучно. Как ни кручу — толку никакого.

Сначала я нервничал, злился, а кончил тем, что разорвал клавир в куски, ушел в уборную и буквально зарыдал.

Пришел ко мне в уборную Мамонтов и, увидев мое распухшее от слез лицо, спросил, в чем дело? Я ему попечалился. Не выходит роль — от самой первой фразы до последней.

— А ну-ка, — сказал Мамонтов, — начните-ка еще раз сначала.

Я вышел на сцену. Мамонтов сел в партер и слушает.

Иван Грозный, разорив и предав огню вольный Новгород, пришел в Псков сокрушить и в нем дух вольности.

Моя первая сцена представляет появление Грозного на пороге дома псковского наместника, боярина Токмакова.

— Войти аль нет? — первая моя фраза.

Для роли Грозного этот вопрос имеет такое же значение, как для роли Гамлета вопрос: „Быть или не быть?". В ней надо сразу показать характер царя, дать почувствовать его жуткое нутро. Надо сделать ясным зрителю, не читавшему истории, а тем более — читавшему ее, почему трепещет боярин Токмаков от одного вида Ивана.

Произношу фразу — „войти аль нет?" — тяжелой гуттаперкой валится она у моих ног, дальше не идет. И так весь акт — скучно и тускло.

Подходит Мамонтов и совсем просто, как бы даже мимоходом замечает:

— Хитряга и ханжа у вас в Иване есть, а вот Грозного нет.

Как молнией, осветил мне Мамонтов одним этим замечанием положение. —Интонация фальшивая! — сразу почувствовал я... Я понял, что в первой фразе царя Ивана должна вылиться вся его натура в ее главной сути.

Я повторил сцену:

— Войти аль нет?

Могучим, грозным, жестоко-издевательским голосом, как удар железным посохом, бросил я мой вопрос, свирепо озирая комнату.

И сразу все кругом задрожало и ожило. Весь акт прошел ярко и произвел огромное впечатление. Интонация одной фразы, правильно взятая, превратила ехидную змею (первоначальный оттенок моей интонации) в свирепого тигра»[17].

Конечно, скупое замечание Мамонтова вряд ли оказало бы большую помощь артисту, лишенному крупного дарования. Нужен был гений Шаляпина, чтобы, опираясь на несколько слов, сказанных Мамонтовым, создать совершенно иной и потрясающий по художественной силе музыкально-сценический образ.

Большое внимание Мамонтов обращал на массовые сцены, преодолевая обычную в старых оперных театрах «статуарность», добиваясь активного включения народа в действие. Племянник С. И. Мамонтова П. Н. Мамонтов вспоминает, как в результате энергичной борьбы Мамонтова с прочно установившейся театральной рутиной удалось поновому поставить сцену веча в «Псковитянке». «На первых репетициях Савва Иванович остался недоволен тем, как хор держится на сцене, — мертво, безжизненно. Савва Иванович, остановив репетицию, вбежал на сцену, стал лично устанавливать группы... Помню ясно громкую реплику Саввы Ивановича: „Мне нужна толпа, движение в народе, стихия, а не хор певчих. Надо добиться и сделать сцену реальной, живой, выразительной". Савва Иванович добился своего. Хор в этой сцене жил подлинной жизнью, бурно реагируя на выступление Тучи, на его могучую песню: „Государи псковичи, вынимайте вы мечи"»[18].

Очень много ценного, подлинно новаторского внес

Мамонтовский театр в художественное оформление спектаклей. В императорских театрах отдельные даровитые художники (такие, как М. А. Шишков, М. И. Бочаров) в своих лучших постановках умели отойти от стандарта. Но в целом декоративная сторона на императорских сценах стояла на невысоком уровне. Правда, руководство императорских театров на некоторые постановки тратило огромные суммы, но они шли преимущественно на разного рода сценические эффекты вроде настоящих водопадов и фонтанов в «Волшебной флейте»[19]. Декорации же и костюмы обычно были плохо связаны и содержанием пьесы; нередко одни и те же костюмы и декорации использовались в пьесах весьма различного содержания.

Мамонтов привлек к работе в театре своих друзей-художников. В оформлении спектаклей Частной оперы принимали участие А. М. Васнецов, В. М. Васнецов, М. А. Врубель, А. Я. Головин, К. А. Коровин, И. И. Левитан, С. В. Малютин, В. Д. Поленов, В. А. Серов, В. А. Симов. Созданные ими декорации не были «фоном», лишь более или менее соответствующим содержанию действия, а составляли органическую часть единого художественного целого. «Только после его художественных постановок в Частной опере (а особенно дома) несколько задумались над теми же вопросами и пошевелились такие крепкостенные учреждения, как императорские театры. И публике вопрос о художественности театральной обстановки стал не так уж чужд»[20]. Так оценивает значение Мамонтовских спектаклей для русской сцены В. М. Васнецов.

Декорации и костюмы в спектаклях Частной оперы были неотъемлемым элементом того реалистического стиля, к которому стремился (хотя не всегда с успехом) Мамонтовский театр. И в этом отношении — в поисках сценического реализма — работа художников помогала работе режиссеров и артистов. «В таких декорациях, в такой трактовке, — пишет В. П. Шкафер о постановке „Снегурочки" в декорациях В. М. Васнецова, — нельзя было ограничиться только искусством вокального мастерства, нельзя было не играть, не создавать образа и характера»[21].

Достижения Мамонтовской оперы не прошли бесследно для развития русского театра. На спектаклях Частной русской оперы учились режиссеры, артисты, художники. Из Мамонтовского театра, пройдя в нем своего рода художественную школу, вышли крупнейшие деятели искусства, плодотворно работавшие в течение многих лет на различных

русских сценах и в дальнейшем принимавшие активное участие в строительстве советской театральной и музыкально-театральной культуры.

Достижения Мамонтовского театра бесспорны, но столь же бесспорны и слабые стороны.

Спешность в работе, незаконченность постановок вызывали недовольство, подчас очень резкое, театрального коллектива. Артисты и художники остались, например, глубоко неудовлетворенными небрежной подготовкой «Хованщины». А Поленов, который был не только выдающимся художником, но и одаренным музыкантом, заявил Мамонтову, что откажется работать в его театре, если подготовка спектаклей будет проводиться столь же небрежно, как подготовка «Хованщины»[22]. Лишь после ряда спектаклей исполнение «Хованщины» было поднято на достойный уровень.

О невнимании Мамонтова к музыкальной стороне постановок говорит и Рахманинов. «Что касается собственно музыкальной части его антрепризы, то есть оркестра и хора, — пишет Рахманинов в цитированных воспоминаниях, — то они меньше интересовали Мамонтова. В сущности, ему нечего было сказать о нашей работе, если только первый дирижер Эспозито или я не просили добавочной репетиции. На такие просьбы он отвечал отказом»[23]. Эти строки воспоминаний, написанные в спокойном тоне, относятся к последним годам жизни Рахманинова. А будучи дирижером Мамонтовского театра, он гораздо острее (может быть, даже преувеличенно остро) реагировал на недостатки в работе Частной русской оперы.

«У нас ведь действительно в театре царствует настоящий хаос... Петь некому не потому, что певцов нет, а потому, что из нашей труппы в 30 человек вроде 25 человек за негодностью нужно выгнать. Давать также нечего. Репертуар огромный, но все идет так скверно, так грязно (за исключением одной „Хованщины"), что 95% репертуара нужно или совсем выкинуть, или переучить по-настоящему»[24]. Творческая неудовлетворенность большого художника была одной из причин, заставивших Рахманинова покинуть Частную русскую оперу.

В сезоне 1896/97 года в репертуар Частной русской оперы входили две оперы Римского-Корсакова — «Снегурочка» и «Псковитянка». Обе имели большой успех, особенно «Псковитянка», с Шаляпиным в роли Грозного. Когда в Москве стало известно, что Мариинский театр отка-

зался от постановки «Садко», Мамонтовский театр решил поставить и эту оперу Римского-Корсакова. Мысль о постановке «Садко» на сцене Частной русской оперы возникла у С. Н. Кругликова, который был своего рода консультантом Мамонтова по музыкальным вопросам. Римский-Корсаков согласился дать «Садко» Частной русской опере, но не без опасений, так как знал, что Мамонтова мало заботила музыкальная сторона спектаклей.

Премьера «Садко» состоялась в Мамонтовском театре 26 декабря 1897 года под управлением Е. Д. Эспозито, с декорациями и костюмами по эскизам К. А. Коровина и С. В. Малютина. Римский-Корсаков приехал в Москву к третьему представлению (30 декабря) и убедился, что его опасения не были напрасными. Несмотря на заверения Кругликова, опера, по словам Римского-Корсакова, «была разучена позорно»[25]. В оркестре недоставало некоторых инструментов, хористы не знали партий и в первой картине пели по нотам, держа их в руках вместо обеденного меню (карточки меню — в древнем Новгороде!). «Но у публики, — пишет Римский-Корсаков, — опера имела громадный успех, что и требовалось С. И. Мамонтову. Я был возмущен; но меня вызывали, подносили венки, артисты и Савва Иванович всячески чествовали меня, и я попался как „кур во щи". Из артистов выделялись Секар-Рожанский — Садко и Забела (жена художника Врубеля) — Морская Царевна»[26].

С впечатлениями Римского-Корсакова совпадают воспоминания М. М. Ипполитова-Иванова. «Опера шла в первый раз и вызывала большой к себе интерес, но постановка не оправдала ожиданий... хоры и оркестр были совершенно не подготовлены, и надо было удивляться, как в таком виде Савва Иванович решился их выпустить. Все шло вразброд, а в оркестре от кружевной партитуры Корсакова не осталось и намека»[27].

Римский-Корсаков как музыкант, как автор оперы имел право возмущаться небрежной подготовкой «Садко». Но нельзя не видеть, что мамонтовская постановка явилась крупным событием русской художественной жизни. «Громадный успех», о котором говорит Римский-Корсаков, доказывает, что аудитория высоко оценила оперу-былину, несмотря на небрежное исполнение. Свидетельством высокой оценки «Садко» музыкальным миром служат статьи В. В. Стасова и крупнейшего московского критика Н. Д. Кашкина.



Садко (опера «Садко») — И. В. Ершов

Первая творческая встреча Римского-Корсакова с Мамонтовским театром принесла композитору глубокое разочарование. Для театра же эта встреча оказалась весьма полезной, так как заставила Мамонтова считаться с требованиями композитора и более тщательно готовить к постановке корсаковские оперы. А это не могло не сказаться и на общем уровне работы театра. Через два месяца после премьеры «Садко», в феврале 1898 года, Частная русская опера приехала на гастроли в Петербург. В репертуар входили в числе других четыре корсаковские оперы: «Псковитянка», «Снегурочка», «Садко» и только что поставленная «Майская ночь». Римский-Корсаков помог артистическому коллективу в подготовке своих опер. «Для открытия спекта-

клей должен был идти „Садко“. Оперу стали усердно репетировать под моим руководством. Я тщательно разучивал оркестр вместе с Эспозито, который оказался весьма недурным музыкантом ⟨...⟩ „Садко“ был дан в весьма приличном виде ⟨...⟩ Опера весьма понравилась и была дана несколько раз»[28].

Об успехе «Садко» говорит и Кюи: «Публика, переполнявшая вчера Большой зал консерватории, отнеслась к „Садко“ чрезвычайно горячо: повторениям и восторженным вызовам не было конца. И для исполнителей, и для автора, и в лице его для всей новой русской школы это было настоящее и отрадное торжество»[29].

Римский-Корсаков принял также участие в подготовке «Майской ночи» и «Снегурочки». Первые спектакли в Петербурге прошли под его управлением.

Все же полного удовлетворения от постановок Мамонтовского театра Римский-Корсаков не получил. Между Римским-Корсаковым и руководителем Частной русской оперы происходили столкновения и из-за небрежного исполнения, и из-за распределения ролей. Мамонтов иногда выдвигал на ответственные роли артистов молодых, неопытных, не обладавших необходимой музыкальной подготовкой, зато имевших благоприятную сценическую внешность. Руководствуясь именно этим соображением, Мамонтов поручил на петербургских спектаклях «Снегурочки» заглавную роль слабой певице А. М. Пасхаловой. Лишь на последнем спектакле в Петербурге роль Снегурочки Мамонтов отдал Забеле, которая была вынуждена петь без репетиции. «Надежда Ивановна по свойственной ей музыкальности пела без репетиции прекрасно, но зато оркестр аккомпанировал и шел вообще скверно и играл forte, новый гобоист выделывал невероятные вещи и возмутительно мешал певцам. Я высказал в уборной при всех Савве Ивановичу, что стыдно оркестру срамиться, играя без репетиций. Наполовину новый хор тоже врал беспощадно... Купеческая затея и больше ничего...»[30]

Мамонтовым поставлены еще две оперы Римского-Корсакова — «Моцарт и Сальери» и «Боярыня Вера Шелога» (в виде пролога к «Псковитянке»).

Постановка «Моцарта и Сальери» — одно из высших достижений Мамонтовского театра. В этой постановке еще раз проявился талант Мамонтова-режиссера, во всей мощи раскрылся драматический гений Шаляпина, которому большую помощь оказал Рахманинов, прошедший с ним пар-

тию Сальери. Партию Моцарта превосходно исполнил В. П. Шкафер.

Осенью 1899 года Мамонтовский театр был преобразован в Товарищество артистов под руководством М. М. Ипполитова-Иванова*. Новый руководитель театра прежде всего позаботился об улучшении музыкальной стороны дела. Режиссировали молодые помощники Мамонтова.

Товарищество поставило три оперы Римского-Корсакова: «Царскую невесту», «Сказку о царе Салтане» и «Кащея бессмертного». Материальные трудности — в особенности непомерно высокая арендная плата, назначенная владельцем зала купцом Солодовниковым, — вынудили Товарищество закрыть (в начале 1904 года) оперный театр, так много давший, при всех своих недочетах, русской музыкальной культуре.

С Частной русской оперой связан целый период оперной деятельности Римского-Корсакова. В течение пяти лет на сцене Частной оперы были осуществлены первые постановки шести корсаковских опер.

---

* Причнна этого — арест Мамонтова в связи с его железнодорожными предпрнятнями. Вскоре была установлена невииовиость Мамонтова, и ои получил свободу. Одиако в результате краха его предпрнятий Мамонтов потерял почти все средства и к театральиой деятельиости больше ие возвращался (еслн ие счнтать режиссироваиия иемиогих театральных постаиовок н домашних спектаклей).

## Глава одиннадцатая

# «Этюды»

История постановок опер Римского-Корсакова несколько отклонила нас от течения его творческой жизни. Вернемся к 1897 году. В конце мая Римский-Корсаков писал В. И. Бельскому: «Летом, вероятно, буду писать мелочи — романсы, дуэты, хоры и т. д. Надо поучиться, то есть сделать побольше этюдов, а тогда уже приняться за большое, иначе легко начать повторяться»[1].

Не следует, понятно, полностью доверять нарочито деловитому тону этих строк. «Мелочи» — главным образом, романсы — не были, конечно, лишь этюдами; Римский-Корсаков писал их отнюдь не с единственной и даже не с главной целью — «поучиться». Но и эта цель, как мы увидим в дальнейшем, не упускалась им из виду.

Никогда не стоявший на месте, Римский-Корсаков в в конце девяностых годов весьма интенсивно ищет новые пути в своем творчестве. В этот период он учится и в прямом смысле этого слова: А. Н. Римский-Корсаков сообщает, что летом 1897 года Николай Андреевич писал прелюдии и фуги, не предназначавшиеся для печати, иначе говоря, — написанные в качестве упражнений; в те же летние месяцы он анализировал фуги Моцарта и Баха[2]. Но основным занятием Римского-Корсакова весной и летом 1897 года было сочинение романсов.

«Я давно не сочинял романсов. Обратившись к стихотворениям Алексея Толстого, я написал четыре романса...» И несколько дальше: «...я сочинял один романс за другим на слова А. К. Толстого, Майкова, Пушкина и других. К переезду на дачу у меня было десятка два романсов»[3].

Увлечение романсовой лирикой продолжалось весь 1897 год и захватило отчасти следующий — 1898 год. Всего за это время написано около пятидесяти романсов, тогда как за все предшествующие годы их создано лишь немногим более тридцати. Таким образом, конец девяностых годов — период расцвета романсного творчества Римского-Корсакова. В дальнейшем он к этому жанру не возвращался*.

Римский-Корсаков написал около восьмидесяти романсов. Приходится признать, что по художественным достоинствам они неравноценны. Среди корсаковских романсов немало произведений, которые не смогли завоевать любви слушателей и исполнителей. Правда, и в этих романсах Римскому-Корсакову никогда не изменяет его безукоризненный художественный вкус. Но ясно ощутимая рассудочность, холодноватость помешала им найти дорогу к аудитории. Зато лучшим романсам Римского-Корсакова по праву принадлежит место в ряду самых высоких достижений русской классической вокальной лирики.

По своему стилю, по кругу художественных образов романсы занимают несколько особое место в творческом наследии Римского-Корсакова. Они далеко не так тесно связаны с его оперным, а также симфоническим творчеством, как связаны, например, романсы Чайковского с его операми, камерными и симфоническими произведениями. И это понятно. И в операх, и в инструментальных сочинениях, и в романсах Чайковский прежде всего лирик, мир личных чувств определяет общий характер искусства почти во всех жанрах, к которым он обращался. А перед Римским-Корсаковым в его романсах, в его вокальной лирике стояли совершенно иные задачи, чем в его сказочных, эпических и исторических операх или в его картинной, колоритной симфонической музыке. Отсюда — и глубокие различия между романсным и оперно-симфоническим творчеством Римского-Корсакова.

В корсаковских романсах почти полностью отсутствуют сказочные сюжеты (единственное исключение — «Свитезянка»), в них нет фантастического колорита. Нет и столь типичных для опер Римского-Корсакова мелодий русского

---

* Романсовое творчество Римского-Корсакова хронологически разделяется на три периода. Первые двадцать три романса написаны в течение 1865—1870 годов; следующие девять — в 1876—1883 годах; наконец, последние сорок семь романсов созданы в 1897—1898 годах. В 1897 году написано также несколько вокальных дуэтов и трио.

народно-песенного склада*. Это давало повод некоторым исследователям утверждать, что между романсами Римского-Корсакова и остальным его творчеством вообще нет точек соприкосновения[4]. Однако при всем различии между романсами и оперно-симфоническим творчеством Римского-Корсакова, у них есть и общие стилистические черты. В этом мы убедимся, знакомясь с корсаковскими романсами разных жанров.

В романсах Римского-Корсакова преобладают образы светло-созерцательные, мечтательные, вполне соответствующие общему характеру корсаковского лиризма, обычно спокойно-сдержанного, не склонного к бурным эмоциональным нарастаниям, к полным пафоса кульминациям, столь типичным для лирики Чайковского. Ясность, гармоничность душевного мира — господствующий эмоциональный тон вокальной лирики Римского-Корсакова и в ранних, и в поздних его романсах.

Показательна трактовка поэтического текста в некоторых романсах Римского-Корсакова. Одна из жемчужин его песенного творчества — романс «Медлительно влекутся дни мои» на слова Пушкина. Глубина, серьезность, искренность чувства, тонкий, чуткий психологизм, благородная простота стиля — неоспоримые достоинства этого замечательного романса, ставящие его в ряд лучших образцов русской вокальной лирики. Но стихотворение Пушкина воспринято Римским-Корсаковым и раскрыто в музыке несколько односторонне. Общий характер музыки определили его первые строки:

Медлительно влекутся дни мои,
И каждый миг в уиылом сердце множит
Все горести несчастливой любви...

Сдержанная скорбь слышится в строгой, плавной мелодии, которая звучит на фоне прозрачных и неторопливых фигураций фортепиано. Этот музыкальный образ как нельзя лучше соответствует элегическому тону пушкинских строк. Но у Пушкина элегичность постепенно перерастает в страстный порыв:

О жизни час!! лети, ие жаль тебя,
Исчезии в тьме пустое привиденье,
Мне дорого любви моей мученье, —
Пускай умру, ио пусть умру любя!

* Едва ли не едииственное исключеиие — «Колыбельная» иа слова Л. А. Мея из драмы «Псковитянка». «Колыбельиая» эта впоследствии вошла в оперу-пролог «Боярыня Вера Шелога».

Нельзя сказать, что Римский-Корсаков не почувствовал пылкого эмоционального подъема пушкинского стихотворения. Но оно не нашло адекватного выражения. А завершает свой романс Римский-Корсаков совсем не по Пушкину, в тонах спокойно-умиротворенных. И все же слушатель не ощущает резкого противоречия между музыкой и текстом — настолько органичен, целен созданный Римским-Корсаковым музыкальный образ.

Не менее показательна трактовка стихотворения А. К. Толстого в романсе «То было раннею весной» (из цикла «Весной», состоящего из четырех романсов). И здесь музыка пленяет благородством и чистотой стиля, искренней сердечностью, теплотой. В то же время музыка эмоционально сдержанна; композитор как будто не хочет полностью выявить свои чувства. Это станет особенно ясным, если сопоставить с корсаковским романсом полный бурных порывов романс Чайковского на тот же текст. По удачному замечанию В. А. Васиной-Гроссман, «романс Чайковского развивается как бы „в настоящем времени", музыка в нем лост о любви со всем пылом юности. В романсе же Римского-Корсакова звучит спокойный рассказ о прошедшей любви и прошедшей весне, о дорогих, но уже не волнующих воспоминаниях»[5].

Мастер музыкальной живописи в симфонической музыке и в опере, Римский-Корсаков вводит пейзаж и в романсную лирику. Разумеется, значение пейзажности здесь другое. «Окиан-море синее» в «Садко» или морская буря в «Шехеразаде» — звукописные полотна, в которых перед нами не стоит личность автора; он как бы отошел в сторону, предоставив слушателю восхищаться величественной и грозной красотой природы. А для «пейзажных» романсов Римского-Корсакова характерны лирические эмоции, неразрывно слитые с поэтическими зарисовками природы.

Образы природы не становятся при этом фоном, как, например, в известном романсе Шуберта «Куда», где мирным журчаньем ручейка оттеняются душевные волнения и одиночество героя. В романсах Римского-Корсакова мысли и чувства поэта и композитора неотделимы от созданных ими картин природы. По существу, в таких романсах проявляется принцип, характерный для русской народной поэзии, русской народной песни. Психика человека раскрывается в сопоставлениях, в параллелях с явлениями природы («Уж как пал туман на сине море, а злодей-тоска в ретиво сердце» — такого рода сопоставления в русской народной

поэзии очень часты). Это одна из тонких и не бросающихся в глаза связей песенной лирики Римского-Корсакова с русским народным творчеством.

Может быть, яснее всего единство поэта и природы ощущается в шедевре корсаковской лирики, в гениальном романсе на пушкинский текст «Редеет облаков летучая гряда». Можно ли провести здесь грань между чувствами и размышлениями поэта и композитора и восприятием спокойного, умиротворенного вечернего пейзажа? Конечно, нет. И дело тут не только в выборе соответствующего намерениям композитора текста. Если партию голоса в этом романсе исполнить, например, на скрипке, то впечатление от него очень мало изменится. Слушатель ощутит в музыке и тончайшую акварельную звукопись, и неразрывно связанную с ней задушевную лиричность:



Как и в других лучших лирических романсах Римского-Корсакова, богатство, глубина эмоций сочетаются с большой сдержанностью в выражении чувства. «Амплитуда» эмоций здесь невелика: от начала и до конца романса сохраняется углубленно-задумчивый элегический тон музыки; в ней нет стремительных подъемов, патетических кульминаций. Но эмоциональная насыщенность музыки покоряет слушателя с первого такта и держит его в своей власти до последнего звука романса.

Очень органично сливаются в единый художественный образ вокальная партия и фортепианное сопровождение. В фигурациях фортепиано можно услышать спокойные всплески волн; в то же время они легко ассоциируются с движениями плывущих по небу облаков. Сначала рисуя картину вечернего пейзажа («облаков летучую гряду», «дремлющий залив»), фортепиано в дальнейшем берет на себя более активные функции. В коротком дуэте голоса и фортепиано вокальная партия не меняет своего характера: в ней те же плавные, мягкие, спокойные интонации. А фортепиано, имитируя и свободно развивая эти интонации в ускоренном движении, говорит слушателю о волнении, охватившем поэта, когда он вспоминает:

Там некогда в горах, сердечной думы полный,
Над морем я влачил задумчивую лень...

Романсов такого рода у Римского-Корсакова немало. Назовем несколько наиболее известных: «Запад гаснет в дали бледно-розовой», «На нивы желтые нисходит тишина», «На холмах Грузии», «Не ветер, вея с высоты», «Октава».

Несколько иного типа популярный романс «Звонче жаворонка пенье» (из цикла «Весной», слова А. К. Толстого). И здесь — слияние образов природы с мыслями и чувствами поэта. Но в этом романсе нет спокойной элегической созерцательности. Настроение поэта соответствует картине радостной, расцветающей весенней природы. Радость, душевный подъем, ощущение счастья слышатся и в музыке романса: и в остро ритмованной мелодии, и — пожалуй, еще больше — в энергичном, стремительном фортепианном сопровождении.

Очень последовательно слияние человеческих чувств с образами природы проведено в пяти романсах цикла «У моря» (на слова А. К. Толстого). Бурный прибой волн (романс «Дробится, и плещет, и брызжет волна..») пробуждает у поэта «воскресшие силы».

И в этом романсе органично сливаются в цельный художественный образ радостная, приподнятая мелодия вокальной партии и аккомпанемент, который действительно вызывает представление о могучем, но все же не грозном морском прибое.

Иные настроения — в романсе «Колышется море». Здесь поэт по-другому сопоставляет свои чувства с картиной моря.

Во мне и надежд, и отчаяний рой.
Кочующей мысли прибой и отбой,
Приливы любви и отливы.

На первый план в этом романсе выдвинута чрезвычайно оригинальная фортепианная партия. Выдержанный от начала до конца романса унисон в равномерном небыстром движении создает сумрачно-тревожный колорит и оттеняет задумчивую печаль партии голоса.

Спокойное, ласково-нежное море и душевную умиротворенность рисуют поэт и композитор в романсе «Не пенится море, не плещет волна».

У Римского-Корсакова немало и превосходных чисто лирических «непейзажных» романсов. И в этих романсах большей частью те же строгие тона, та же нелюбовь к эмоциональной приподнятости. Показательный пример — упоминавшийся уже романс «Медлительно влекутся дни мои». Та же эмоциональная сдержанность в таких романсах, как «Ненастный день потух», «Что в имени тебе моем», «О чем в тиши ночей», «О, если б ты могла». Эти глубоко поэтические элегии принадлежат к числу наиболее известных, часто исполняемых корсаковских романсов.

Назовем также несправедливо обойденный исполнителями романс «Для берегов отчизны дальной». По силе и глубине чувства он уступает романсу Бородина на тот же текст. Этим и объясняется, вероятно, невнимание исполнителей к романсу Римского-Корсакова. Между тем вне сравнения с гениальной элегией Бородина он заслуживает весьма высокой оценки. Сдержанная скорбь и трагически-страстный порыв пушкинского стихотворения нашли убеждающее воплощение в музыке Римского-Корсакова.

В число высших творческих достижений Римского-Корсакова входят лучшие из его «восточных» романсов (они относятся преимущественно к раннему периоду творчества их автора). Отзвуки народной музыки Востока сближают их с такими симфоническими произведениями Римского-Кор-

сакова, как «Антар» и «Шехеразада», с такими страницами его опер, как песня Индийского гостя и почти вся партия Шемаханской царицы. Заслуженно любимы исполнителями и слушателями «Еврейская песня», «На холмах Грузии», «Пленившись розой, соловей».

Не раз привлекали Римского-Корсакова образы античности, претворенные в русской поэзии («Искусство», «Нимфа» — по стихотворениям Майкова). Некоторая рационалистичность музыки мешает этим романсам стать в один ряд с лучшими образцами корсаковской лирики.

Романс «Искусство» входит в цикл «Поэту» (по стихотворениям Пушкина и Майкова). Этот несколько надуманный цикл трудно признать настоящей удачей композитора. Лучший романс цикла — «Октава». В стихотворении Майкова Римский-Корсаков нашел столь близкую ему мысль: вдохновение поэта рождается в общении с природой.

Светло-созерцательный, мечтательно-элегический тон наиболее типичен для вокальной лирики Римского-Корсакова, но им не исчерпывается эмоциональная сфера его романсного творчества. Чтобы убедиться в этом, достаточно назвать драматическую балладу «Гонец», поэтическую легенду «Свитсзянка» (тематический материал ее лег в основу одноименной кантаты), полный горячего порыва романс «Я верю, я любим» и, наконец, ариозные монологи «Пророк» и «Анчар».

Из этих произведений наиболее известен «Анчар»*, род баллады, выдержанной в сурово-патетических, порой зловеще-трагических тонах.

Обращаясь к особенностям музыкальной речи корсаковских романсов, следует указать на некоторое различие между ранними романсами и поздними. Ранние романсы несколько сложнее; порой можно говорить даже об известной изысканности. Поздние проще, строже по стилю. О различии между этими двумя группами романсов** хорошо говорит сам Римский-Корсаков: «Мелодия романсов (речь идет о романсах девяностых годов. — *А. С.*), следя за изгибами текста, стала выходить у меня чисто вокальною, то есть становилась таковою в самом зарождении своем, сопровождаемая лишь намеками на гармонию и модуляцию. Сопровождение складывалось и вырабатывалось после сочинения

* Полное название ариозо: «Анчар — дерево смерти».

** Мы говорим о двух группах, потому что романсы 1876—1883 годов по стилю частично приближаются к ранней группе, частично — к романсам девяностых годов.

мелодии, между тем как прежде, за малыми исключениями, мелодия создавалась как бы инструментально, то есть помимо текста, а лишь гармонируя с его общим содержанием, либо вызывалась гармонической основой, которая иногда шла впереди мелодии»[6]. Надо добавить, что внимание Римского-Корсакова к «изгибам текста» в той или иной степени характерно для всего его песенного творчества. В ранних романсах это внимание проявляется в несколько декламационном складе мелодики; в лучших романсах полудекламационная мелодика достигает очень большой выразительности. Напомним хотя бы один из пушкинских романсов Римского-Корсакова — «Что в имени тебе моем»:




Очень своеобразна мелодическая декламация в «Еврейской песне». Здесь сплетаются напевность с характерными восточными мелодическими оборотами и патетические, страстные речевые интонации:




В романсах девяностых годов за «изгибами текста» действительно «следит» кантилена, очень чутко и гибко подчеркивая выразительность слова, фразы. Превосходный пример — романс «Редеет облаков летучая гряда». Благородная, красивая мелодия очень певуча: ее, как мы уже говорили, можно сыграть на каком-нибудь струнном инструменте, и она не утратит своей выразительности. В то же время эта мелодия очень органично сливается с пушкинским словом.

Говоря о мелодике корсаковских романсов, нельзя не сказать о ее национальной окраске. Она очень ясна в «восточных» романсах, в которых композитор явно подражает восточным народным напевам. Не столь легко различимы русские истоки. Они ушли «вглубь» и сказываются не в прямой имитации народных напевов, а в отдельных чертах мелодического стиля.

Нет сомнения, что из русской народной песни перешли в

корсаковские романсы особые лады диатонической системы («древние лады», по определению Римского-Корсакова), которые в какой-то мере придают музыке национальную, иногда несколько архаическую окраску. Без большого труда улавливаются интонации, характерные для русской народной песни. Укажем хотя бы на квартово-квинтово-секундные интонации. Примером может служить тот же романс «Редеет облаков...». Исходный мелодический образ его — первые два такта вокальной партии со столь типичными и для русской песни, и для мелодики Римского-Корсакова секундо-квартовыми мотивами. Уже говорилось о ясном родстве этой мелодии с темой Весны из «Снегурочки». Это не единственный пример тематической «переклички» между романсами и операми Римского-Корсакова.

Фортепианное сопровождение в романсах Римского-Корсакова никогда не сводится к безличному фону, к гармонической поддержке вокальной партии. Партия фортепиано всегда органически входит в художественный образ — это уже отмечалось, когда речь шла об отдельных романсах. Фактура фортепианного сопровождения разнообразна, ее нельзя свести к немногим типам. Но можно отметить склонность композитора к звукописному сопровождению — это подтверждают, в частности, приведенные примеры. Рисуя столь любимую им спокойную природу, Римский-Корсаков охотно пользуется равномерными фигурациями («Не ветер, вея с высоты», «Не пенится море» и другие романсы); такие фигурации встречаются и в чисто лирических романсах. Охотно применяет Римский-Корсаков и равномерный (обычно триольный) аккордовый аккомпанемент, придавая этой простой фактуре различный колорит, всегда соответствующий задуманному художественному образу. В романсе «Октава», например, мягкое, успокаивающее повторение аккордов естественно ассоциируется с картиной мирной полуспящей природы, о которой говорит текст.

Обычная для Римского-Корсакова экономность в выборе музыкально-выразительных средств сказывается и в фортепианной партии романсов. Только в некоторых из ранних романсов фортепианная партия несколько перегружена, а порой даже пестра. В зрелых романсах Римский-Корсаков предпочитает строго выдержанную и обычно прозрачную фактуру. Немногие исключения художественно оправданы. Например, полнозвучное фортепианное изложение в некоторых романсах цикла «У моря» обосновано замыслом: показать мощь взволнованной морской стихии.

Романсы, как уже сказано, занимают особое место в творческом наследии Римского-Корсакова. В то же время это чрезвычайно самостоятельная ветвь русской классической вокальной лирики.

В своих последних романсах Римский-Корсаков все тот же постоянно ищущий, пытливый художник. Таков он и в двух небольших операх, созданных в те же годы.

Летом 1897 года Римский-Корсаков написал оперу «Моцарт и Сальери» по одноименной пьесе Пушкина. «...Выходило нечто для меня новое, — говорит автор оперы, — и ближе всего подходящее к манере Даргомыжского в „Каменном госте"»[7]. Общее с «Каменным гостем», родоначальником жанра русской декламационно-мелодической оперы, прежде всего — отношение, подход к пушкинскому слову. Как и «Каменный гость», опера «Моцарт и Сальери» написана в речитативно-ариозном стиле, порой приближающемся к кантилене, на почти неизменный пушкинский текст.

Драматизм, психологическая насыщенность, драматургический лаконизм «маленьких трагедий» Пушкина в сочетании с необычайной выразительностью стиха естественно побудили композитора отнестись к тексту с максимальной бережностью.

Рассказывая о создании «Моцарта и Сальери», Римский-Корсаков пишет: «...я набросал небольшую сцену из пушкинского „Моцарта и Сальери" (вход Моцарта и часть разговора его с Сальери), причем речитатив лился у меня свободно, впереди всего прочего, подобно мелодии последних романсов. Я чувствовал, что вступаю в какой-то новый период и что овладеваю приемом, который у меня являлся до сих пор как бы случайным или исключительным»[8].

«Моцарт и Сальери» — своего рода камерная опера. Она чрезвычайно лаконична — в ней всего две сцены (картины), как и в трагедии Пушкина. Действующих лиц — тоже, как у Пушкина, два (если не считать бессловесной роли скрипача, играющего отрывок из «Дон-Жуана»). Хор (ad libitum) участвует лишь в исполнении моцартовского «Реквиема» за сценой. Оркестр уменьшенный (деревянные — по одному инструменту; две валторны, фортепиано, струнные; тромбоны и литавры, использованные очень умеренно и на мягких звучностях, — ad libitum).

Идея трагедии Пушкина, конечно, не полностью, но в очень значительной мере, раскрывается в двух пушкинских словах: «гений и злодейство». На одном полюсе — олице-

творение гения: светлый облик Моцарта. На другом — олицетворение злодейства: завистник и убийца Сальери*.

Но Сальери не только злодей, отравитель, отнимающий жизнь у счастливого соперника в искусстве. Облик Сальери у Пушкина гораздо сложнее. Сальери — тоже художник, искренне любящий искусство. Однако Сальери и Моцарт — художники не только различных «рангов», но и различных типов. Моцарт творит легко и вдохновенно, не осознавая даже всего величия своих созданий. Это понимает Сальери:

> Ты, Моцарт, бог, и сам того не знаешь;
> Я знаю, я...

А сам Сальери пришел к своей «глухой славе» тяжелым путем:

> ...Звуки умертвив,
> Музыку я разъял, как труп. Поверил
> Я алгеброй гармонию...

Для Сальери искусство отнюдь не исчерпывается «алгеброй». Он знает «восторг и слезы вдохновенья». Однако, достигнув «усильным, напряженным постоянством» «степени высокой» в искусстве, он все же бесконечно ниже Моцарта. Сознание этого и заставляет страдать Сальери. Пушкин не рисует его завистником от природы. И только тогда Сальери узнал муки зависти, когда явился «бессмертный гений» Моцарта.

В лаконичной, но необычайно рельефной обрисовке Пушкина Моцарт — человек с чистой, бесхитростной душой, доверчивый (он не чувствует врага в Сальери!), безгранично любящий жизнь и искусство. В первой сцене он радостен и весел, во второй — томим мрачными предчувствиями, мыслями о таинственном черном человеке, заказавшем ему реквием. Но всегда Моцарт — подлинный и великий художник с непрестанно работающей творческой мыслью.

---

* Среди бумаг Пушкина была обнаружена заметка, относящаяся, видимо, к началу тридцатых годов.

«Сальери, — писал Пушкин, — умер лет 8 тому назад. Некоторые немецкие журналы говорили, что на одре смерти признался он будто бы в ужасном преступлении — в отравлении великого Моцарта.

Завистник, который мог освистать „Дон-Жуана", мог отравить его творца»[9].

Пушкин не утверждает категорически, что Моцарт был отравлен знаменитым итальянским композитором, он считает слухи об этом преступлении Сальери правдоподобными (к категории слухов относится и рассказ о том, что Сальери освистал «Дон-Жуана»). В дальнейшем исследователи жизни Моцарта отвергли версию о его смерти от отравления. Однако позднее эта версия снова была выдвинута в музыковедческой и медицинской литературе на основании новых данных[10].

Сальери ненавидит Моцарта. Но к этому не сводится его отношение к творцу «Свадьбы Фигаро». Противоречивость отношения Сальери к Моцарту вскрывает Белинский: «Убийца Моцарта любит свою жертву, любит ее художественною половиною души своей, любит ее за то же самое, за что и ненавидит»[11].

И в то же время Сальери в борьбе с врагом давно готов совершить самое тяжкое преступление. Много лет хранит он «последний дар Изоры» — смертельный яд.

Таков сложнейший образ пушкинского Сальери. Как же раскрывает этот образ в своей музыке Римский-Корсаков? Здесь хочется провести параллель. Годом позже «Моцарта и Сальери» Римский-Корсаков написал оперу «Царская невеста», о которой будет речь в следующей главе. В этой опере тоже есть зловещая фигура отравителя — Бомелий. Мы увидим, что это человек ничтожный, бессердечный, способный на любую гнусность. Таким показывает его фабула оперы. Таким рисует Бомелия и музыка Римского-Корсакова. Совершенно иным предстает перед слушателями Сальери в первой сцене оперы. В его монологе «Нет правды на земле» мы не слышим «бомелианских» интонаций, так беспощадно обнажающих в «Царской невесте» всю низменность натуры царского лекаря. Наоборот, музыка монолога Сальери скорее торжественна и патетична. Сальери действительно убежден в своей правоте. Он действительно предан искусству. Отсюда и пафос монолога.

> Я наконец в искусстве безграничном
> Достигнул степени высокой. Слава
> Мне улыбнулась...

Речь Сальери звучит величественно и гордо. Здесь появляется (Andante) первый лейтмотив Сальери — торжественный, с оттенком хоральности (слушателю он уже знаком, так как им открывается краткое оркестровое вступление к опере):

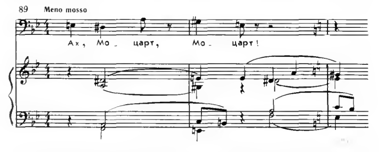



В первоначальном варианте монолога «Нет правды на земле» приведенный лейтмотив звучит и несколько раньше — на словах:

> ...когда великий Глюк
> Явился и открыл нам новы тайны...

Эта часть монолога в окончательный текст оперы не вошла[12]. Но она помогает нам понять значение лейтмотива, как символа высоких достижений в искусстве. Более конкретно — это мотив гордости Сальери той «степенью высокой», которой добился он, «поверив алгеброй гармонию», «предавшись неге творческой мечты».

Облик Сальери не остается неизменным. Перелом намечается уже в первом монологе. Когда гордый Сальери признается самому себе, что завидует Моцарту, речь его утрачивает величавую торжественность, становится тревожно-взволнованной. Очень важна — в эволюции облика Сальери — сцена первой встречи его с Моцартом, принесшим «другу» только что написанную «безделицу», фортепианную пьесу. В словах Сальери — приветливость, но музыка дает понять, что в душе его уже зреет мысль о чудовищном преступлении. Появляется второй — и основной — мотив Сальери:




Интонации лаконичного мотива (нисходящая хроматика в неторопливом движении) приобретают особо мрачный оттенок на фоне оркестрового сопровождения. Римский-Корсаков в своих сказочных операх охотно пользуется увеличенными гармониями для обрисовки злых сил. То же он делает и в данном фрагменте, с той разницей, что увеличенное трезвучие здесь говорит (конечно, вместе с чрезвычайно выразительной мелодией) о недобрых замыслах человека, а не о кознях «нечисти».

Уходит Моцарт, сыграв «безделицу», поразившую Сальери («Какая глубина! Какая смелость и какая стройность!»). И тотчас же оркестр напоминает слушателю о черных мыслях Сальери — еще раз звучит лейтмотив преступления (сначала в обращении, затем в основном виде). Это род краткого введения ко второму монологу Сальери — «Нет, не могу противиться я доле судьбе моей».

И во втором монологе Сальери Пушкин не рисует его хладнокровным убийцей, без колебаний решающимся устранить соперника. В соответствии с этим и музыка показывает различные стороны его облика. Сальери убеждает себя, что, погубив Моцарта, он выполнит свой долг перед искусством; что Моцарт со всей своей гениальностью не может поднять искусство: «Оно падет опять, как он исчезнет». Речь Сальери здесь раздумчива, хотя в ней и слышится волнение. Но вот Сальери приходит к роковому решению. Интонации его тверды и жестки («И я был прав»). Лейтмотив преступления звучит еще более зловеще. Если при первом появлении темы преступления увеличенное трезвучие возникало «мимоходом», в виде неприготовленного задержания, как бы указывая на промелькнувшую и тотчас же исчезнувшую мысль, то теперь оно становится самостоятельным созвучием, не требующим разрешения; этим усиливается мрачно-фатальная окраска темы преступления.

Той же темой преступления — в несколько измененном виде — завершается второй монолог Сальери.

Сомнения отброшены, для колебаний нет места; и в лейтмотиве злодеяния теперь звучит лишь непреклонная решимость — уничтожить «злейшего врага».

Последний раз мотив преступления появляется во второй сцене оперы — в тот момент, когда Сальери бросает яд в стакан Моцарта. Здесь вспоминается и Бомелий. Зловещие «бомелианские» хроматизмы (средние и нижние голоса) чередуются с столь же зловещими короткими аккордами — это снова связанное с мотивом убийства увеличенное трезвучие. Замедленное движение (poco più lento) придает особую значительность последнему появлению темы преступления.

До самого конца трагедии Пушкина и оперы Римского-Корсакова облик Сальери остается сложным и противоречивым. Сальери плачет, когда Моцарт, уже выпивший яд, обреченный на гибель, играет «Реквием». А после ухода Моцарта Сальери вспоминает его слова: «А гений и злодейство — две вещи несовместные». «...Ужель он прав, и я не гений?» Эта мысль терзает Сальери, усиливая муки совести.

Создателем и непревзойденным исполнителем партии Сальери в опере Римского-Корсакова был, как известно, Шаляпин. Его трактовка роли Сальери может служить ключом к пониманию этого образа. Тем более что Шаляпин неоднократно пел партию Сальери в присутствии автора оперы (и на спектаклях, и в домашней обстановке) и,

очевидно, пользовался его указаниями. Шаляпин своей интерпретацией раскрывал всю сложность образа Сальери, подчеркивал двойственность его облика и двойственность его отношения к Моцарту. Дочь великого артиста И. Ф. Шаляпина рассказывает о шаляпинском исполнении партии Сальери:

«Мне кажется, что эта роль была одна из лучших в репертуаре Федора Ивановича.

Как умно, проникновенно и глубоко пел, почти читал он монолог Сальери. Как слушал он Моцарта; сначала спокойно, со все возрастающим удивлением, переходящим в испуг...

Надо было видеть выражение лица Сальери, когда он всыпал яд в чашу друга. Это было страшно, потому что Сальери — Шаляпин заставлял вас понять всю силу его трагедии.

Но сильней всего была сцена после ухода Моцарта. С каким отчаянием смотрел ему вслед Сальери, как трагически безнадежно звучала у него последняя фраза, и как рыдал он, упав головой на рояль»[13].

В облике Моцарта нет внутренней противоречивости, которая так характерна для Сальери. Но образ Моцарта отнюдь не прост. В музыке, связанной с ним, резко контрастируют две эмоциональные сферы. Одна рисует обаятельного человека, радующегося жизни, человека с открытой, отзывчивой душой, доверчивого и глубоко сердечного. Другая показывает Моцарта, томимого недобрыми предчувствиями.

Слушателя знакомит с Моцартом при появлении его у Сальери светлая жизнерадостная музыка (нетрудно заметить, что она выдержана в стиле самого Моцарта).

В характеристике Моцарта — и во всей музыкальной драматургии оперы — очень большое значение имеет фортепианная пьеса, которую Моцарт играет Сальери, — только что сочиненная им «безделица».

О замысле своей пьесы Моцарт рассказывает Сальери:

...Представь себе... кого бы?  
Ну, хоть меня — немного помоложе;  
Влюбленного — не слишком, а слегка, —  
С красоткой, или с другом — хоть с тобой,  
Я весел... Вдруг: виденье гробовое,  
Незапный мрак иль что-нибудь такое...

Очевидно, что в трагедии Пушкина пьесе, исполняемой Моцартом, придается особое значение: программное содер-

жание пьесы явно связано с судьбой Моцарта, с его тревожными предчувствиями.

Это значение пьесы Римский-Корсаков раскрывает теми средствами, которыми располагает оперная музыкальная драматургия.

Пьесу, исполняемую Моцартом в опере Римского-Корсакова, можно назвать фантазией, так как она по типу очень близка к тем фортепианным произведениям, которым Моцарт давал это жанровое определение. Даже интонационно и по фортепианной фактуре она несколько напоминает моцартовские сочинения этого рода (первая часть — фантазию d-moll, вторая — широко популярную фантазию c-moll).

В первой части фантазии очень лаконично развивается лишь одна тема. Эта небыстрая изящная мелодия сначала безмятежно светла, но затем в ней слышится печаль, даже жалоба:




Во второй части фантазии («виденье гробовое», «незапный мрак») — колорит суровый, трагический. Основной музыкальный образ второй части — драматические аккорды (Grave), чередующиеся с бурно-взволнованными гаммообразными взлетами:




Трагического тона музыки не нарушают и двс следующие темы — интонационно родственные между собой мрачно-суровые мелодии.

Музыкальные образы фантазии возвращаются вновь, а также получают развитие в других темах оперы. Особо значитсльна драматургическая роль первой темы. Лсгко увидеть интонационную близость ее к основной темс Сальери. Чтобы убедиться в этом, достаточно сопоставить лейтмотив злодеяния с фрагмснтом гемы фантазии (такты пятый и шестой примера 90).

Мелодические контуры обоих мотивов (нисходящие малые секунды, разделяющий их тритон) совпадают полностью. Различие — отчасти в ритме, а еще больше в том, что лейтмотив Сальери исчерпывается четырьмя звуками, тогда как в теме фантазии те же звуки составляют лишь часть певучей мелодии. В результате при явном интонационном сходстве — два различных музыкальных образа; по эмоциональной окраске жесткий и мрачный лейтмотив Сальери значительно отличается от теплой, задушсвно-грустной темы фантазии.

Той же теме фантазии родственна мелодия, которую А. Кандинский удачно назвал «лейттемой обреченности Моцарта»[14].




Родство здесь не только интонационное, но и эмоциональное. Однако затаенная грусть первой темы фантазии сменилась в теме обреченности глубокой печалью. И это вполне понятно, так как тема обреченности (с равным правом ее можно назвать темой гибели Моцарта) — музыкальное выражение неотступно преследующей Моцарта мысли.

Лейттема обречснности Моцарта имеет ясные интонационные связи с еще одним музыкальным образом, вошед-

шим в оперу Римского-Корсакова, — с фрагментом «Реквиема» Моцарта.

Итак, обнаруживается цепь «родственных отношений»: лейтмотив преступления — первая тема фантазии — лейттема обреченности — «Реквием». Общая интонационная основа этих образов обусловлена их общим драматургическим значением: все они так или иначе связаны с трагической судьбой Моцарта.

Поскольку музыка «Реквиема» не принадлежит Римскому-Корсакову, следует прийти к выводу: мотив злодеяния, лирическая мелодия в фантазии, тема гибели возникли в какой-то связи с гениальным творением Моцарта. Конечно, не следует преувеличивать этой связи: речь идет лишь об эмоциональном и интонационном родстве (достигнутом, вероятно, чисто интуитивным путем). Но отмеченные интонационные связи убеждают, что «Реквием» в опере «Моцарт и Сальери» — не просто удачно введенная страница моцартовской музыки, а драматургическая кульминация, подготовленная и всем ходом событий в трагедии Пушкина, и музыкой Римского-Корсакова.

Вторая часть фантазии, исполняемой Моцартом, тоже получает дальнейшее развитие в опере. Когда Моцарт рассказывает Сальери о черном человеке, вслед за темой гибели звучит одна из тем второй части фантазии. На темах второй части фантазии построено и лаконичное заключение оперы. На фоне именно этой, полной скорби, музыки Шаляпин — Сальери оплакивал отравленного, обреченного на мучительную смерть Моцарта.

Обрамляя вторую сцену оперы образами фантазии (вступление — на теме первой части, заключение — на темах второй части), Римский-Корсаков подчеркивает значение фантазии как «музыкального предсказания» гибели Моцарта.

Опера «Моцарт и Сальери» — произведение высокого и зрелого мастерства, произведение, в котором Римский-Корсаков искал и наметил новые пути своего оперного творчества. Если романсы девяностых годов помогли Римскому-Корсакову достичь большей свободы, большей мелодичности прежде всего в кантилене, то опера «Моцарт и Сальери» обогатила его музыкально-декламационный стиль.

Но не только в поисках новой манеры вокального письма общее между романсами девяностых годов и «Моцартом и Сальери». Их сближает и более существенная черта — психологизм.

Нельзя сказать, конечно, что психологичность — новое

качество в искусстве Римского-Корсакова. Надо вспомнить о высоком драматизме «Псковитянки», о замечательных по психологической углубленности партиях Ольги и в особенности Грозного. Много психологически чуткого и в ранних романсах. Нельзя, само собой разумеется, отрицать тонкой психологичности отдельных сцен гоголевских опер и лирических эпизодов «Снегурочки». Но все же до сих пор перед композитором не вставала во всей широте задача раскрытия сложных, подчас противоречивых мыслей и чувств.

Эту задачу Римский-Корсаков поставил перед собой в поздних романсах с их глубокой лиричностью и — еще больше — в «Моцарте и Сальери», опере, которую с полным правом можно назвать (так же как и «Псковитянку») музыкальной драмой, предшественницей таких произведений, как «Царская невеста» и «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии».

Первая постановка «Моцарта и Сальери» состоялась в Мамонтовском театре 25 ноября 1898 года. Декорации и костюмы были выполнены по эскизам М. А. Врубеля. Дирижировал И. А. Труффи. Партию Сальери пел Ф. И. Шаляпин, об исполнении которого только что говорилось. Чутким, умным и тонким партнером Шаляпина был В. П. Шкафер, исполнявший роль Моцарта. Отрывок из моцартовского «Реквиема» играл за сценой С. В. Рахманинов.

О создании оперы «Боярыня Вера Шелога»* в «Летописи» сказано очень мало, всего несколько строк. Но эти строки заслуживают внимания.

«Весною 1898 года я... принялся за пролог к меевской „Псковитянке“ — „Боярыня Вера Шелога“, рассматривая его двояко: как бы отдельную одноактную оперу и как пролог к моей опере. Большую часть рассказа Веры с ничтожными изменениями я возобновил, заимствовав его содержание из второй, несостоявшейся редакции „Псковитянки“ 70-х годов; конец действия — тоже; а все начало до колыбельной песни и после нее до рассказа Веры написал вновь, прилагая усвоенные мною новые приемы вокальной музыки. Колыбельную песню я сохранил прежнюю**, но дал ей новую обработку. Сочинение „Веры Шелоги“ шло быстро и было окончено вскоре вместе с оркестровкой»[15].

---

* Краткое изложение действия «Веры Шелоги» дано в четвертой главе, где речь идет о «Псковитянке».

** Колыбельная песня написана в 1866 году в качестве самостоятельного произведения — романса (ор. 2 № 3).

Римский-Корсаков имел основания рассматривать «Веру Шелогу» не только как пролог к «Псковитянке» (подзаголовок оперы — музыкально-драматический пролог к драме Л. Мея «Псковитянка»), но в известной мере как самостоятельное сочинение. Конечно, опера-пролог сообщает слушателю о происхождении Ольги и тем самым вводит в драму юной псковитянки; в этом смысле пролог органически связан с первой корсаковской оперой, и исполнение их в одном спектакле в качестве единого произведения вполне закономерно. Однако значение пролога отнюдь не сводится к драматизированной «справке» о родителях Ольги. В прологе есть своя тема, не получающая дальнейшего развития в «Псковитянке»; естественнее провести параллель с другой оперой Римского-Корсакова.

Драма Веры в опере-прологе перекликается с драмой Марфы в «Царской невесте», хотя жизненные ситуации в этих операх и судьбы их героинь различны. Общая мысль «Веры Шелоги» и «Царской невесты» — мысль об участи женщины, которая разлучена с любимым, лишена права на счастье. Трудно считать случайностью, что Римский-Корсаков вспомнил о прологе, два десятка лет пролежавшем в столе композитора, как раз тогда, когда он окончательно решил обратиться к меевской «Царской невесте».

В «Вере Шелоге» немного событий. Это своего рода «опера-воспоминание». Тем не менее пролог воспринимается как произведение, насыщенное контрастами, полное глубокого и нарастающего драматизма.

Действие начинается полушутливой беседой няни Власьевны и Надежды; очень выразительны в этой сцене напевные речитативы («новые приемы вокальной музыки») с отчетливо ощущаемой национальной русской окраской; музыка выдержана в идиллически-мирных тонах, с которыми контрастирует эмоциональный колорит следующей сцены — разговора Надежды с Верой. Не подозревая, что Вера изменила мужу, Надежда расспрашивает ее о семейной жизни, об ушедшем в поход боярине Шелоге. С каждым вопросом Надежды возрастает волнение Веры, и наконец она признается: «Сестра, сестра, я мужа обманула, моя малютка не его ребенок».

Важнейшая по содержанию часть оперы-пролога — рассказ Веры о встрече с Грозным. Любовь к «боярину», имя которого Вера не хочет назвать, страстный порыв, нежное и печальное воспоминание о мимолетном счастье, горечи разлуки, ненависть к сопернице (жене Грозного),

отвращение к нелюбимому мужу — таков круг мыслей и эмоций в рассказе Веры — большом вокальном монологе. Певучая декламация в нем часто переходит в кантилену. Весьма значительна здесь роль оркестра, особенно в звукописных эпизодах; среди них выделяется проникнутая ощущением таинственности картина леса, в котором заблудилась Вера по дороге в Печерский монастырь.

Тематическая основа рассказа Веры (и предшествующей сцены с Надеждой) — несколько лейтмотивов. Бóльшая часть их, естественно, связана с мыслями и чувствами Веры. Ласковая, неторопливая мелодия говорит о любви ее к Грозному:




Когда Вера рассказывает, как, проснувшись ночью, она вспомнила о встрече в лесу с Грозным, звучит нежная, певучая, томно-страстная мелодия:




Важнейший из лейтмотивов пролога — порывистая, взволнованная и вместе с тем мягкая мелодия; это тема страданий Веры, жалоба на судьбу, на любимого человека, с которым не суждено уже свидеться:

95 Allegro non troppo

Вы рвал серд-це мне из гру - ди, как из гнезда бес-крылу-ю ка-сат-ку,

Эти темы получают широкое развитие и в вокальных партиях, и в оркестре.

В музыке «Боярыни Веры Шелоги» важное значение имеют три чисто инструментальные темы. Первая — тревожные фанфары, которые звучат все сильнее и сильнее во время рассказа Веры, возвещая о приближении боярина Шелоги.

Вторая — стремительная, угрожающая мелодия, появляющаяся в заключении оперы-пролога, в сцене объяснения Веры с нежданно возвратившимся мужем. Эта мелодия говорит о душевном смятении Веры:




Третья — знакомая тема Грозного из «Псковитянки» (см. пример 20). Она звучит как напоминание в рассказе Веры, когда она говорит о встрече с неведомым боярином.

«Боярыня Вера Шелога» открывается увертюрой (написана для второй редакции «Псковитянки», в 1898 году переработана), в которую вошли почти все основные музыкальные образы пролога. Тревожно, настороженно звучат фанфары, и на их фоне в мощном интонировании тромбонов вступает могучая и мрачно-суровая тема Грозного. Эти музыкальные образы, говорящие здесь о трагедии Веры, сменяются лирическими — темами ее любви и страданий. Существенная роль отведена в увертюре и короткому мотиву из заключения оперы (см. пример 96). И здесь, сопровождая другие темы, он говорит о душевном волнении Веры. Сплетаясь, например, со второй темой любви, он вносит в нее оттенок жалобы; это уже не светлое воспоминание, а грусть о безвозвратно ушедшем недолгом счастье.

Увертюра не представляет собой изложения музыкально-драматического пролога, но она проникнута тем же чувством нарастающей тревоги, что и весь пролог. Еще беспокойнее, чем в начале, звучат во втором разделе увертюры фанфары, еще суровее тема Грозного, еще взволнованнее тема страданий Веры. Краткая кода (как и заключение пролога) — трагическая кульминация увертюры.

«Боярыня Вера Шелога» впервые исполнена 15 декабря 1898 года в Мамонтовском театре в качестве пролога к «Псковитянке». Дирижировал И. А. Труффи. Партию Веры исполняла Е. Я. Цветкова. По воспоминаниям С. Н. Дурылина, «проникновенно передавала она рассказ Веры, который в ее исполнении был волнующей исповедью непорочной и страстной души»[16].

Глава двенадцатая

# «Царская невеста»
# «Сказка о царе Салтане»

Когда Римский-Корсаков писал Бельскому об «этюдах», которые будут служить подготовкой к новому «большому» труду, он, возможно, уже имел в виду «Царскую невесту». Эта опера написана в 1898 году, то есть вскоре после романсов, «Моцарта и Сальери» и «Веры Шелоги». В основу «Царской невесты», как и «Псковитянки», легла одноименная драма Мея. Либретто составлено самим композитором при участии И. Ф. Тюменева.

Римский-Корсаков вновь обратился к исторической теме, к той же эпохе Грозного, в которую развертывается действие «Псковитянки». К началу девяностых годов, как мы уже знаем, относится третья и окончательная редакция «Псковитянки». Непосредственно перед «Царской невестой» написана «Боярыня Вера Шелога». В девяностые годы Римский-Корсаков, как уже говорилось, работал над редакцией «Бориса Годунова». В известной мере и «Садко» можно считать исторической оперой.

Создавая «Бориса» и «Псковитянку», Мусоргский и Римский-Корсаков в годы своей молодости видели «настоящее в прошлом»; обращаясь к знаменательным эпохам истории родины, они размышляли о современных им событиях. Несомненно, тот же смысл имело и повышенное внимание Римского-Корсакова к историческим темам в девяностые годы.

Правда, в «Царской невесте», в отличие от «Псковитянки», зритель не видит крупных исторических событий. «Царская невеста» — бытовая лирическая драма, повесть о горь-

кой доле девушки, у которой отняли право на счастье с любимым человеком.

Купеческая дочь Марфа Собакина — невеста боярина Ивана Лыкова, которого она знает с детских лет. Как будто ничто не омрачает счастья любящих друг друга молодых людей. Однако судьба готовит им тяжкие несчастья и безвременную смерть.

Две силы ведут Марфу и Лыкова к гибели. Одна из них — любовь опричника Григория Грязного. Сватавший Марфу и получивший отказ, Григорий не теряет надежды добиться любви девушки с помощью «приворотного зелья», приготовленного царским лекарем Бомелием. Возлюбленная Григория Любаша подслушала разговор его с Бомелием и решила отомстить сопернице. От того же Бомелия она получила медленно действующий яд, заплатив за него ценой собственной чести, и подменила им «приворотное зелье».

В доме Собакиных, поздравляя нареченных, Марфу и Лыкова, Грязной тайком, незаметно для присутствующих, всыпает порошок в чарку Марфы, не подозревая, что обрекает девушку на смерть.

В этой же сцене вступает другая сила, разрушающая счастье Марфы и Лыкова. В день помолвки в царском тереме происходили смотрины: царь выбирал невесту. На смотринах была и Марфа. Решение царя еще неизвестно. Но семье Собакиных кажется, что выбор царя не мог остановиться на Марфе, — он едва взглянул на нее. Марфа и Лыков мечтают о предстоящей им счастливой жизни. Мечтам этим не суждено осуществиться. В терем входят бояре во главе с Малютой Скуратовым, чтобы объявить «царское слово». Грозный избрал своей невестой Марфу!

Развязка драмы — в тереме царя, где по обычаю живет царская невеста. И горе разлуки с любимым, и неразгаданная болезнь — яд Бомелия — подтачивают силы Марфы. Последний удар наносит девушке Грязной: лиходей, отравивший невесту царя, найден, сообщает Грязной, это Лыков; по приказу царя Лыков убит Грязным. Марфа лишается рассудка. Потрясенный ее горем, Грязной признается, что он оклеветал Лыкова, что сам он, Грязной, дал Марфе приворотное зелье, которое оказалось ядом. Выбежавшая из толпы девушек Любаша рассказывает, как она погубила соперницу; Грязной убивает Любашу.

«Царская невеста» — еще одно новое слово в оперном творчестве Римского-Корсакова. В 1900 году он писал

Н. И. Забеле: «...„Царская невеста" есть вещь для меня новая и оригинальная. Я удивляюсь, как многие завзятые музыканты не хотят этого понять... у них для меня намечена специальность: фантастическая музыка, а драматической меня обносят...

Неужели мой удел рисовать только чуд водяных, земных и земноводных? „Царская невеста" вовсе не фантастична, а „Снегурочка" очень фантастична, но та и другая весьма человечны и душевны... Вывод: из моих опер я люблю более других „Снегурочку" и „Царскую невесту"»[1]. Римский-Корсаков безусловно прав, утверждая, что «Царская невеста» «весьма человечна и душевна», что ей свойственна «драматичность».

Трагические коллизии «Царской невесты» нашли выражение прежде всего в особенностях ее драматургии. Здесь нет столь характерного для корсаковских опер эпически-повествовательного развития действия. Даже по сравнению с «Псковитянкой» «Царская невеста» более динамична. При переработке драмы Мея Римский-Корсаков опустил некоторые несущественные эпизоды и этим достиг большей концентрации действия. (С другой стороны, сделаны добавления в соответствии со спецификой оперного жанра.) В «Царской невесте» жизненные конфликты остры, события быстро следуют одно за другим, создавая стремительно развивающуюся драму.

Сосредоточив внимание на драме центральных действующих лиц, Римский-Корсаков сравнительно скупо показывает историческую обстановку. Тем не менее зритель-слушатель оперы ясно представляет себе атмосферу произвола, темного, жестокого быта, в которой протекает действие. О том, например, как проводят опричники свои «досуги», слушатель узнает из арии Грязного: «Бывало, мы, чуть девица по сердцу, нагрянем ночью, дверь с крюка сорвали, красавицу на тройку и пошел. Нагрянули и поминай как звали».

Драматургия «Царской невесты» насыщена контрастами; и не красочными сопоставлениями, как в «Садко», а конфликтными столкновениями. В первом акте пирушка опричников, с подблюдной и плясовой песней «Яр-хмель», сменяется полной тоски песней Любаши, а затем зловещей сценой Бомелия, Грязного и Любаши. Во втором акте за массовой сценой (народ и опричники) следует идиллическая сцена Марфы и ее подруги Дуняши — Марфа рассказывает Дуняше о своей любви к Лыкову. Радостное настроение нарушается безмолвным появлением Грозного; девушки не

узнают царя, но мрачный взгляд его, «как камень, на душу налег» Марфе. Эта первая встреча с царем предвещает ее трагическую судьбу. Далее — драматическая сцена Любаши с Бомелием; и с этой сценой связана судьба Марфы: ее гибель от яда, который вручает Любаше Бомелий. В третьем акте торжество помолвки нарушено приходом бояр с «царским словом». Полон драматических сцен четвертый акт — трагическая весть о казни Лыкова, безумие Марфы, саморазоблачение Грязного и Любаши.

Много нового и в вокальном стиле «Царской невесты». В «Летописи» Римский-Корсаков, рассказывая о начале своей работы над «Царской невестой», пишет: «Стиль оперы должен был быть певучий по преимуществу; арии и монологи предполагались развитые, насколько позволяли драматические положения; голосовые ансамбли имелись в виду настоящие, законченные, а не в виде случайных и скоропреходящих зацепок одних голосов за другие, как то подсказывалось современными требованиями якобы драматической правды, по которой двум или более лицам говорить вместе не полагается»[2]. Так как эти строки написаны после завершения оперы, то они представляют собой, по существу, авторскую характеристику вокального стиля «Царской невесты». Строки эти можно дополнить кратким фрагментом из письма Римского-Корсакова к Забеле, превосходной исполнительнице партии Марфы: «...В пении, — писал Римский-Корсаков о вокальном стиле „Царской невесты", — заключается и драматизм, и сценичность, и все, что требуется от оперы»[3]. Конечно, певучесть, кантилена — одна из важнейших черт вокального стиля всех корсаковских опер. Но именно в «Царской невесте» кантилена приобретает безусловно ведущее значение. Точно так же и вокальные ансамбли заняли очень важное место в драматургии оперы.

Вполне естественно, что мелодическим богатством прежде всего привлекает партия Марфы — центрального образа оперы. Изумительна по красоте, выразительности, душевному теплу кантилена первой арии Марфы (второе действие): Марфа вспоминает о тех днях, когда зародилось ее чувство к жениху; она не подозревает, что ее в недалеком будущем ждут беды и гибель, и потому музыка ее арии безоблачно светла, полна нежности:

97
Adagio
dolcissimo
Сколь-ко ясных дней про - ве - ли мы в нем, каж-дый кус-тик нам




Даже в трагической кульминации оперы, в гениальной арии четвертого акта, партия Марфы не теряет плавной певучести, мягкости мелодических очертаний, широкой кантиленности. Лишившаяся рассудка, потерявшая представление об окружающей реальности, Марфа мысленно в прошлом; ей чудится, что она по-прежнему счастливая невеста Лыкова, что их ждут «златые венцы» (свадьба), а все происшедшее после царских смотрин кажется мучительным сном. В этой арии возвращаются темы из первой арии Марфы (второй акт); особенно богатое развитие получает важнейший лейтмотив Марфы — тема «златых венцов»:




Если слушать арию Марфы вне сценической обстановки, впечатления трагичности не создается. Это одна из вершин корсаковского лиризма, даже здесь скорее трогательного, чем скорбного. Возгласы Марфы, вспоминающей о страшном сне («Ох, этот сон»), не вносят ничего натуралистического и не нарушают того ощущения душевной чистоты, которое вызывает у слушателя ария.

При исполнении ее в оперном спектакле это ощущение отнюдь не теряется; но из контраста со сценической ситуацией, в сопоставлении с только что прозвучавшим страшным признанием Грязного, из смысла всего происходящего рождается новое чувство, которое как бы окрашивает музыку арии в иные тона: чувство глубочайшей жалости к невинной жертве людских страстей. Так Римский-Корсаков — художник необычайной чуткости — вносит поправку в несколько примитивную в этой сцене драматургию Мея, насыщает ее тонкими психологическими нюан-

сами и таким путем достигает высокого трагизма, не прибегая к эмоциональной аффектации, чуждой облику Марфы.

Марфе противопоставлена Любаша. Она не может, как Марфа, безропотно покориться своей участи. Любаша борется за любовь Григория. В среде опричников, где она нашла свое недолгое счастье, преступления не были редкостью. Ненависть к сопернице, отчаяние легко привели к преступлению и Любашу. Таким образом она встала в ряд злых сил оперы, тех сил, которые привели к гибели Марфу. Но своей музыкой Римский-Корсаков подчеркивает в облике Любаши совсем не это. Он видит и в ней прежде всего жертву безжалостной судьбы, а вернее, жестокого жизненного уклада. Трагедия Любаши выявлена при первом ее появлении — в поэтической песне «Снаряжай скорей, матушка» (первое действие). Это жалоба девушки, которую вынуждают отказаться от «сердечного друга» и выйти за немилого старика. По существу, в песне Любаши говорится о предстоящей трагедии Марфы. Но песня эта воспринимается как обобщенное выражение женского горя. Народно-песенный характер песни Любаши Римский-Корсаков подчеркивает необычным приемом — она исполняется без сопровождения:




Глубокой печалью проникнута и лаконичная ария Любаши из второго действия: «Господь тебя осудит». Ария по своему стилю несомненно близка к наиболее песенным из лирических романсов композитора.

Другие стороны облика Любаши — пылкость, жажда счастья, ревность, неукротимая ненависть к сопернице — раскрываются в ансамблевых и диалогических сценах. Это трио Грязного, Бомелия и Любаши и разговор с Грязным в первом акте; это глубоко драматическая сцена второго акта, где Любаша, терзаемая ревностью, заглядывает в окна Собакиных и впервые видит Марфу; где происходит затем ее полный отчаяния разговор с Бомелием; это, наконец, появление Любаши в четвертом акте, когда она признается в своем преступлении и умирает от ножа Григория.

Григорий Грязной входит в число злых сил оперы. Но образ его сложен, в его натуре сочетаются различные и даже противоречивые черты. Сильный, дерзкий, с неукротимыми страстями, Григорий, не задумываясь, совершает преступление. Но ему не чужды хорошие человеческие чувства, пробужденные его любовью к Марфе.

Очень важная роль в музыкальной драматургии оперы отведена основному лейтмотиву Грязного:




Этот лейтмотив, открывающий первое действие и неоднократно возвращающийся в дальнейшем, рисует суровую, мятущуюся натуру Грязного. Мрачный колорит этой неспокойной мелодии с ее резкими угловатыми интонациями подчеркивается обычно низким регистром.

Иным предстает Григорий перед слушателем в арии первого действия. Любовь к Марфе перерождает его. Плавно и спокойно льется мягкая, певучая мелодия в начале арии «Куда ты, удаль прежняя, девалась». И здесь возникают ассоциации с лирическими романсами, созданными несколько раньше «Царской невесты».

Не только печальные лирические размышления звучат в арии Грязного. В ней есть и пылкий порыв («Не узнаю теперь я сам себя...»), и воспоминания о буйных «забавах» («Бывало, мы, чуть девица по сердцу...»). Здесь мелодика приобретает декламационный характер.

Елисей Бомелий, в отличие от Грязного, лишен каких бы то ни было хороших человеческих чувств. Он способен на любую гнусность, готов без малейших колебаний, ценой человеческой жизни овладеть Любашей. Именно Бомелий — основное воплощение зла в опере Римского-Корсакова. Музыкальная характеристика его невелика, но предельно выразительна:



Эта «ползучая», как будто сжавшаяся в комок мелодия раскрывает злобность, коварство и трусость знахаря. Редко кому удавалось с такой убедительностью показать в музыке низменные свойства человеческой натуры.

Лейтмотив Бомелия выполняет в опере двойную функцию: это и музыкальное воплощение натуры лекаря; это и тема ядовитого зелья, тема неотвратимой гибели, ожидающей Марфу, а также Любашу. Поэтому лейтмотив Бомелия и яда в своих трансформациях приобретает порой новый угрожающе-зловещий, фаталистический колорит. В сцене, где Любаша стучит в дверь Бомелия, последование гармоний придает лейтмотиву знахаря мрачно-зловещую окраску*.




Еще мрачнее лейтмотив яда в той же сцене, когда Любаша просит у Бомелия губительное зелье. В этот момент в оркестре звучит поистине страшная музыка**; конечно, она говорит не о коварстве и гнусности лекаря, а об участи, которую готовит жестокая судьба Марфе и Любаше:




* Сурово-угрожающий колорит создают здесь прежде всего опорные гармонии секвенции: последование минорных трезвучий — по звукам увеличенного трезвучия (*gis* — *e* — *c*). Это гармоническое последование, с его чрезвычайно мрачной окраской, встречается в «Царской невесте» не однажды.

** Тревожным изломанным нисходящим хроматизмам верхнего голоса противостоит здесь грозно-неумолимое «наступательное» равномерное восходящее хроматическое движение баса. Зловещий колорит усиливают опорные гармонии — увеличенные трезвучия на первых долях такта.

Третья из сил, приносящих беды и несчастья основным героям оперы, — царь Иван Грозный. Это не активно действующее лицо, как Грязной, Бомелий и Любаша. Грозный не появляется на сцене (если не считать безмолвной встречи с Марфой и Дуняшей). Он выведен в либретто оперы как олицетворение определенного уклада, при котором воля владыки может «мимоходом» разрушить счастье семьи. Поэтому и в музыке оперы нет раскрытия сложной натуры Грозного (что сделано Римским-Корсаковым в «Псковитянке»). Музыка рисует Грозного как своего рода «внеличную», суровую силу.

В качестве лейтмотивов царя взяты две темы. Один — наиболее обобщенный музыкальный образ Грозного из «Псковитянки» (см. пример 20). Другой — тема народной песни «Слава». Мелодия «Славы» появляется на протяжении оперы неоднократно, в различных эмоциональных тонах. Она торжественна и величава в первом действии, когда Грязной и его гости восхваляют царя Ивана. А в сцене встречи с Марфой мелодия «Славы» звучит поистине грозно, говорит о грядущей беде.

В заключении третьего акта, когда Малюта Скуратов объявляет волю царя, избравшего в жены Марфу, мелодия «Славы» контрапунктирует с темой Грозного из «Псковитянки». Сочетание этих двух тем создает образ жестокой и неодолимой силы.

Остальные действующие лица оперы — Лыков, Дуняша, Собакин, Домна Сабурова — не играют существенной роли в развитии драмы. Обрисованы они музыкой высокого качества. Значительной популярностью пользуются два монолога Лыкова: ариозо («Иное все...») в первом акте, рассказ о чужих землях и людях, и ария («Туча ненастная мимо промчалася») в третьем акте — Лыкову кажется, что судьба сохранила ему невесту, так как на смотринах царь будто бы не обратил на нее внимания. И ария, и ариозо выдержаны в светлых лирических тонах. По-сусанински благородна скорбная ария Собакина (в четвертом акте), видящего, как гибнет от неразгаданной болезни его дочь. И все же музыка, рисующая названных персонажей, значительно уступает музыкальным образам Марфы, Грязного, Любаши, Бомелия.

«Царская невеста» — одна из немногих опер Римского-Корсакова, в которых нет подлинных народных мелодий. Единственное исключение — упомянутая мелодия «Славы», введения которой требовал сюжет оперы. Тем не менее в

«Царской невесте» немало великолепных песенных мелодий народного склада, созданных самим Римским-Корсаковым. Это упоминавшаяся песня Любаши «Снаряжай скорей, матушка» и несколько хоров: «Яр-хмель», песня опричников, величальная песня. Русские народно-песенные интонации звучат во всех лучших мелодиях оперы.

Для драматургии почти всех корсаковских опер характерно сочетание сквозного действия с выделением структурно завершенных фрагментов. Тот же тип оперной драматургии — и в «Царской невесте». Однако законченных, самостоятельных фрагментов в ней намного больше, чем в «Псковитянке» — первой исторической корсаковской опере. Весьма значительна, в частности, роль ансамблей (трио Грязного, Любаши и Бомелия в первом акте, квартет во втором акте, секстет в третьем акте и другие). Стройность, законченность художественного целого соединяется в них с индивидуализацией отдельных голосов, с четкой музыкальной характеристикой каждого персонажа.

В музыкальной драматургии «Царской невесты» значительная роль отведена оркестру. Преимущественно в оркестре развиваются важнейшие лейтмотивы оперы, особенно в драматических сценах.

Чисто симфонических эпизодов в «Царской невесте» немного. Замечательно лаконичное интермеццо во втором акте, полное затаенной тревоги, настороженности. Оно построено на мелодии песни «Снаряжай скорей, матушка» и рисует душевное состояние Любаши, решившей увидеть счастливую соперницу.

Великолепна написанная в сонатной форме увертюра к «Царской невесте». Обе основные темы ее в опере больше не встречаются; это самостоятельные музыкальные образы, хотя интонационно они близки к некоторым мелодиям, звучащим в опере. Есть и прямые тематические связи увертюры с оперой.

Главная тема увертюры, стремительная, тревожная, драматически-суровая, говорит слушателю о предстоящих трагических событиях:






Хотя эта тема — самостоятельный музыкальный образ, она перекликается с отдельными трагическими моментами оперы. Вспоминается, например, тема «Славы» в том виде, в каком она звучит при встрече Грозного с Марфой.

Если главную партию можно считать самостоятельной темой, то предшествующие ей два аккорда (с форшлагами), из которых как бы вырастает главная партия, встречаются в опере неоднократно — обычно в драматические моменты действия; аналогичными аккордами завершается, например, сцена Любаши и Грязного в первом акте.

С главной темой органически связан еще один музыкальный образ оперы. Этот мрачно-тревожный образ можно назвать «аккордами злых сил»:




В опере они звучат, например, в сцене, где народ с ужасом говорит о Бомелии: «Ведь он колдун! Дружит с нечистым!»; в увертюре «врываются» в развитие главной темы; еще большее значение «аккорды злых сил» приобретают в разработке, придавая ей сумрачно-грозный характер.

Главной партии и связанным с ней «аккордам злых сил» противопоставлен музыкальный образ совершенно иной эмоциональной окраски. Это светлая певучая мелодия:



И общий характер, и отдельные интонации этой темы сближают ее с первой арией Марфы.

В коде увертюры появляются две темы, связанные с Марфой: тема «златых венцов» и лаконичный радостный мотив из первой арии Марфы.

В «Летописи», говоря об ансамблях «Царской невесты», Римский-Корсаков сравнивает их с оперными ансамблями Глинки. Это упоминание о Глинке не случайно. В конце девяностых годов Римский-Корсаков в беседах и в переписке с друзьями и учениками выступал пламенным защитником глинкинских традиций. Здесь нужно вспомнить, что в девяностые годы в западноевропейскую музыку начали проникать декадентские тенденции. И Римский-Корсаков в традициях Глинки и других великих классиков мировой музыки, в народности, в мелодизме справедливо видел ту силу, которая может и должна быть противопоставлена декадентству. Показательно одно из писем Римского-Корсакова к Кругликову, относящееся к началу 1898 года: «...публика, требующая мелодии и более простой гармонии, права. Она не права там, где она требует пошлости, а, кажется, меня от оной бог избавил, ...а если старался быть ближе к Глинке, это потому, что Глинка всегда благороден и изящен, помимо всех прочих своих гениальных качеств ⟨...⟩ Было время (я его помню) в 60-х годах, когда большая часть шопеновских мелодий считалась слабою и „дешевою музыкой“ ⟨...⟩ между тем чистая мелодия, шедшая от Моцарта через Шопена и Глинку, жива поныне и должна жить, без нее судьба музыки — декадентство»[4].

Это письмо — выступление в защиту демократизма музыки, в защиту основы музыкального искусства — мелодии. А последние романсы и особенно «Царская невеста» с ее чудесными напевными мелодиями, с мастерскими ансамблями, с глубоким и правдивым музыкальным раскрытием мыслей и чувств героев — убедительное творческое выступление великого композитора в защиту народности и реализма.

Премьера «Царской невесты» состоялась 22 октября 1899 года в Частной русской опере. Дирижировал М. М. Ипполитов-Иванов. Партию Марфы исполняла Н. И. Забела, Любаши — А. Е. Ростовцева, Грязного — Н. А. Шевелев, Бомелия — В. П. Шкафер, Лыкова — А. В. Секар-Рожанский, Собакина — Н. В. Мутин. Декорации — по эскизам М. А. Врубеля.

«Осенью Мамонтовская опера в Москве разучила „Цар-

скую невесту", и я поехал туда на репетиции и первый спектакль. Опера прошла с успехом... Забела — Марфа пела прекрасно...»[5]

Интересно письмо Н. И. Забелы к пианисту Б. К. Яновскому, с которым она разучивала партию Марфы. «...Я пишу вам после третьего спектакля „Царской невесты". Успех полный и даже такой, которого я не ожидала... Моя первая ария имеет фурор. Это тоже небывалая вещь, чтобы такая тягучая и тихая вещь имела успех»[6].

Творческий подъем конца девяностых годов не был исчерпан с окончанием «Царской невесты». Римский-Корсаков вскоре принимается за новую оперу, возвращаясь в излюбленный им мир русской сказки. Эта новая опера — «Сказка о царе Салтане, о сыне его, славном и могучем богатыре князе Гвидоне Салтановиче, и о прекрасной Царевне-Лебеди» (1899—1900).

Римский-Корсаков всегда преклонялся перед гением Пушкина. На стихотворения Пушкина им написан ряд романсов. Текст «маленькой трагедии» «Моцарт и Сальери» лег в основу оперы, о которой уже шла речь. В 1899 году, когда в нашей стране отмечалось столетие со дня рождения великого поэта, Римский-Корсаков много времени отдавал работе в комиссиях по устройству пушкинских торжеств. Творческий отклик Римского-Корсакова на пушкинские дни — кантата «Песнь о вещем Олеге» и уже названная опера «Сказка о царе Салтане».

В опере сохранены основные сюжетные линии пушкинской сказки. Царь Салтан, выбравший в жены младшую из сестер потому, что та обещала «родить богатыря»; козни «сватьи бабы Бабарихи» и сестер, возненавидевших новую царицу (в опере Милитриса); плавание царицы с Гвидоном в бочке;остров Буян, где Гвидон спасает Лебедь-птицу, убив злого чародея, и в награду получает царство (город Леденец) и жену — Лебедь-птицу, превратившуюся в царевну; полет Гвидона на родину в виде шмеля и сцена с корабельниками; в завершение — приезд Салтана к Гвидону и встреча его с Милитрисой. Вот основные эпизоды оперы, вполне совпадающие с фабулой пушкинской сказки.

Само собой разумеется, специфика оперы потребовала внесения некоторых изменений. В ряде мест описательный текст Пушкина переведен в прямую речь действующих лиц (прием в оперс обычный). Для русской сказки, как известно, очень характерны симметричные повторения одних и тех же описаний и художественных образов. Такого рода повторе-

ния составляют одну из существенных черт стиля пушкинской «Сказки о царе Салтане». Тот же принцип повторности применяет и Римский-Корсаков в своей опере. Однако от некоторых повторений он вполне обоснованно отказался, в то же время многие сцены расширены — без этого было бы невозможно сценическое воплощение лаконичной сказки Пушкина. Введены дополнительные действующие лица (Старый Дед, Скоморох, народ Салтанова царства и города Леденца).

Дополнения, введенные Бельским и Римским-Корсаковым, кое в чем придали сюжету новую окраску.

В опере сохранен юмористический колорит пушкинской сказки. Однако юмор принимает кое-где иронический и даже сатирический оттенок. На первый взгляд вполне идилличны отношения между народом и царем с его семейством. Старый Дед, знавший царя Гороха, приходит взглянуть на его правнука Гвидона. Вспоминая, как он рассказывал сказки при царе Горохе царевичу, Старый Дед упоминает и о том, что царевич ему, «убогому, на шею сел». В аллегорическом значении этой фразы вряд ли можно сомневаться. Слушая сказку Деда о войне, затеянной зверями против птиц из-за порванного лаптя, народ, собравшийся на царском дворе, понимает, что Дед намекает на поход Салтана. «Вот и бьются там вдали», — комментирует народ рассказ Старого Деда, явно имея в виду не зверей и птиц, а Салтана с его войском.

Облик самого Салтана обрисован в тонах шутливых, но с элементами сатиры. Салтан не лишен добродушия, хотя на него и находят приступы ярости. Когда стража тщетно пытается изловить шмеля, которому удается спастись от преследования, Салтан в гневе дает приказ: «Стражу всю сейчас повесить». Впрочем, лубочно-шуточный тон всей сцены не дает возможности слушателю принять «всерьез» отданный приказ. В облике Салтана — правда, лишь легкими штрихами — намечены черты, которые с неизмеримо большей остротой воплощены в образе другого царя-самодура — Додона, «героя» последней оперы Римского-Корсакова. По-видимому, параллель между «Сказкой о царе Салтане» и «Сказкой о золотом петушке» возникла у Римского-Корсакова в процессе работы над «Салтаном». В текст Бабарихи, Ткачихи и Поварихи (конец первого действия) введено, как известно, двустишие — в несколько измененном виде — из «Золотого петушка»: «Хи-хи-хи, ха-ха-ха-ха! Не боимся мы греха!» В первоначальном плане оперы предполагалось вве-

дение в число действующих лиц Звездочета. Легко представить себе, что и облик Салтана Римский-Корсаков создавал с мыслью о Додоне.

Салтану и Салтанову царству в опере Римского-Корсакова в известной мере противопоставлено царство Гвидона и Царевны-Лебеди — город Леденец на острове Буяне. Здесь либреттист и композитор тоже внесли новые штрихи в пушкинский сюжет. Город Леденец — не только волшебный город с невиданными чудесами. Хор жителей города Леденца, встречая и приветствуя Гвидона, излагает своего рода «идейную программу»: «Мир любя... собирать просвещенья цветы, пожинать трудолюбья плоды».

Вполне очевидно, что мирная жизнь на острове Буяне противопоставляется войнам «из-за порванного лаптя», которые принужден вести народ Салтанова царства.

Новое внесено и в образ Царевны-Лебеди. Появившись перед Салтаном на острове Буяне, она задает ему загадку:

Для живых чудес
Я сошла с небес
И живу незримо
В милых мне сердцах...
Горе сладко в песне,
В сказке мил и страх.

Г. Тимофеев в статье о «Салтане» писал: «О чем же так восторженно говорит в своей загадке Царевна-Лебедь, как не о красоте непосредственного, народного сказочного искусства? Это именно и имел в виду, как нам достоверно известно, и сам композитор...»[7]

Мысль о силе искусства не впервые входит в оперное творчество Римского-Корсакова. Носители этой силы, как мы знаем, Лель и Садко.

Но надо сказать, что в «Салтане» эта идея выражена с меньшей художественной убедительностью, чем в «Снегурочке» и в «Садко».

«Сказка о царе Салтане» — новое слово в трактовке Римским-Корсаковым волшебного оперного жанра. Было бы упрощением сказать, что «Сказка о царе Салтане» — опера-лубок: такое определение не охватило бы всех жанровых особенностей «Салтана». Но элементы лубочности, шуточных песенных и театральных народных жанров несомненно характерны для стиля этой оперы. Лубочный, нарочито наивный, подчас «скоморошный» характер выдержан в развитии фабулы и в большой степени в тексте. Он

выдержан и во многих эпизодах музыки «Сказки о царе Салтане».

В «Салтане», как и в других сказочных операх Римского-Корсакова, мир фантастики музыкально противопоставлен миру быта. Вместе с тем обрисовка фантастического и реального мира в «Салтане» имеет свои особенности. Вокальный стиль бытового мира в «Салтане» опирается прежде всего на шуточные народные песенки, на «прибаутки», на плясовые наигрыши. Конечно, этим не исчерпываются народно-песенные истоки музыки «Салтана»; в нем встречаются и широкие, певучие мелодии, в числе их — подлинные народные напевы. Однако свое, самостоятельное, новое в «Салтане» заключается именно в использовании — а точнее говоря, в очень тонком художественном претворении — шуточных и танцевальных жанров русского народного музыкального искусства. С их помощью Римский-Корсаков и придает многим сценам «Салтана» наивно-шутливый характер. Римский-Корсаков отмечает в «Летописи», что в «Салтане» и «речитативам придан особый характер сказочной наивности»[8].

Еще одна деталь сближает «Салтана» с народным русским искусством — уже не столько музыкальным, сколько театральным.

Каждая картина открывается краткой трубной фанфарой. По словам Римского-Корсакова, эта фанфара имеет значение «призыва или зазыва к слушанью и смотренью начинавшегося за ней действия»[9]. Несомненно, этот оригинальный прием вводит в оперу Римского-Корсакова стилевые элементы народного театрального представления.

Можно было бы привести ряд примеров нарочито наивной, несколько лубочного характера музыки в обрисовке тмутараканского быта. Ограничимся лишь немногими.

Очень выразительны похвальбы старших сестер; их грубовато-хвастливому тону хорошо соответствуют нарочито примитивные, с плясовым оттенком, отыгрыши оркестра:

Замечательна картина тмутараканского быта в первом акте, со Скоморохом и Старым Дедом, с дьяками, с нянюшками и мамушками, убаюкивающими Гвидона, с пьяным Гонцом и прочим людом. Нянюшки и мамушки поют Гвидону простодушные народные песенки: «Ладушки, ладушки» и «Баюшки, баюшки». Любопытный образец своего рода фольклора использован в начале сказки Старого Деда:




За основу этой мелодии взят выкрик разносчика овощей: «Огурчики зеленые, редиска молодая!»

В «прибауточной», почти частушечной манере выдержан шутливый диалог Старого Деда и Скомороха.

Среди лейтмотивов Тмутараканского царства следует выделить лейтмотив Салтана:




Это игрушечный, почти «кукольный» марш, подчеркивающий смешную важность Салтана.

Лейтмотив Салтана получает в опере многостороннее развитие. Интересна трансформация его в сцене (последняя картина — на острове Буяне), где он принимает характер не то печальной песни, не то причитания:

110 Moderato assai *largamente ed espressivo*

Каж _ дый день я, каж_дый день я в э _ том ка юсь;

Но и здесь он не полностью утрачивает юмористический колорит; страдания Салтана, вызывая сочувствие, вызывают в то же время и улыбку.

В «Сказке о царе Салтане» мы видим знакомый по другим корсаковским операм сюжетный мотив: борьбу добрых и злых сил. Ведь злобные козни Бабарихи и старших сестер едва не погубили Милитрису и Гвидона. Музыкальное олицетворение зла — Бабариха. В музыке Ткачихи и

Поварихи, которые лишь помогают Бабарихе, не так уж много «злых» красок. Да и Бабариха обрисована иначе, чем Кащей или Морена. Бабариха сказочно условна, как и все Салтаново царство. Музыка Бабарихи, по определению Асафьева, «жалит», по его же меткому слову, как «крапива»[10].

В музыке Гвидона очень ясно ощущается тот же сказочно-наивный колорит, что и во всей почти опере. Гвидон — «добрый молодец» с лубочной картинки. Основной лейтмотив его, построенный на звуках септаккорда, нарочито прост:

III Allegro

*mf*

Ой вы, цве ти_ ки степ_ны е, тра_вы со ком на_лив_ ны_ е.

Конечно, развитие этого лейтмотива, его трансформации обогащают музыкальный образ Гвидона.

Нельзя сказать, что музыкальный облик Милитрисы намного сложнее, чем облик Гвидона, но он безусловно человечнее, теплее. Ожидая суровой кары, назначенной ей по подложному письму, Милитриса глубоко и искренне страдает. Полнота ее чувства выражена в замечательном ариозо «В девках сижено». Эта страница задушевной лирики могла бы найти свое место даже в человечнейшей «Царской невесте». Стоит отметить, что и гармонии ариозо, изящные и экспрессивные, гораздо богаче, чем подчеркнуто простые гармонии тмутараканского «лубочного» быта.

Римский-Корсаков говорит в «Летописи», что первый акт «Салтана» во второй своей части (с момента, когда Милитриса и Гвидон обречены на гибель кознями Бабарихи) «становится драматическим»[11]. Действительно, на общем чрезвычайно светлом фоне «Сказки о царе Салтане» эта сцена выделяется своим если не трагическим (трагизма вообще нет в этой опере), то сумрачно-печальным колоритом. Создается этот колорит и упомянутым ариозо Милитрисы, и хором народа («Ой ты, месяц ясный»), оплакивающим Милитрису и Гвидона.

Простодушная наивность бытовой музыкально-сценической сферы оттеняет пленительную красоту фантастики. Разве только в «Садко» Римский-Корсаков передал с такой же художественной яркостью и оригинальностью атмосферу волшебности, как в музыке Царевны-Лебеди. Вот перед изумленными Милитрисой и Гвидоном возникает среди мор-

ских волн освещенная лунным светом Лебедь-птица. В музыке все таинственно, зыбко, призрачно-прекрасно: и гармонии, и тончайшее кружево оркестровой ткани; чудесная мелодия, завораживающее волшебное пение*:




С первого же появления Лебедь-птицы Римский-Корсаков подчеркивает не только ее «волшебность», но и связь с человеческим миром, в который она вступает, став женой Гвидона. Лейтмотив Царевны в этой же сцене приобретает сходство с темой Гвидона:




Когда Лебедь-птица превращается в девушку, музыка ее принимает народно-песенный характер. Дуэт ее с Гвидоном («Чудо немалое») построен на напеве русской песни «На море утушка купалася». А когда Царевна обращается к Салтану со своей загадкой, льется широкая мелодия песни «Я вечор млада» (со словами: «Для живых чудес»):




Этот второй лейтмотив Царевны — не менее важный, чем первый. В обращении к Салтану он звучит отнюдь не впервые. Уже при первом появлении Царевны-Лебеди перед

---

* Естественно возникает аналогия между появлением Волховы из Ильмень-озера и появлением Царевны-Лебеди из морских волн. Легко заметить некоторое родство — если не в тематизме, то в типе мелодики — между «зовами» Волховы и лейтмотивом Царевны-Лебеди (здесь — на словах «Утро ночи мудреней...» и т. д.). Так же как и «зовы» Волховы, этот лейтмотив имеет не столько вокальный, сколько инструментальный характер, что отметил сам автор оперы.



Царевна-Лебедь (опера «Сказка о царе Салтане») —
Н. И. Забела-Врубель

Гвидоном (соло скрипки на словах: «Мой могучий избавитель») интонации его говорили слушателю о «человеческой» стороне облика Царевны.

Чудеса города Леденца (за исключением Царевны-Лебеди) обрисованы в основном средствами симфонической музыки. Музыкальная характеристика белочки, которая «золотой грызет орех» и «с присвисточкой пост» «Во саду ли, в огороде», подсказана Пушкиным. Эта песенка с ее простодушной наивностью вошла в музыку «Салтана» очень естественно. Фантастического в ней, конечно, ничего нет; но волшебный колорит ощущается и в музыке белочки; достигается он причудливой красочностью оркестровки (не забыта и «присвисточка» — флейта пикколо).

Иного склада музыка тридцати трех богатырей и дядьки Черномора — мужественная, маршеобразно-воинственная мелодия на фоне сопровождения, в котором слышится грозный рокот бурного морского прибоя.

Появление города Леденца — торжество стихии света. Рассеивается туман, утренние лучи разгоняют ночную мглу, и понемногу вырисовываются очертания города. Все ярче свет, и все ослепительнее блеск оркестровых красок, все пол-

нее и полнее звуковая мощь. Вместе с тем постепенно кристаллизуется тема города Леденца. Сначала звучит спокойная, идиллическая мелодия (тема острова Буяна), одна из многочисленных в музыкальной литературе «утренних» тем. Из этой темы вырастает тема города Леденца, как будто близкая к ней, но по настроению иная: это радостно-ликующий перезвон колоколов. На фоне ее — фанфары, приветствующие Гвидона.

Музыка чудес острова Буяна, появляясь в соответствующие моменты действия, помимо этого сконцентрирована в музыкальной картине «Три чуда» (вступление к последней картине). Картине предпослан эпиграф (по Пушкину):

Град на острове стоит...
Остров на море лежит...

Далее эпиграф описывает (по Пушкину же) чудеса города Леденца. Чудес в картине, собственно, не три, а четыре (музыка белочки, богатырей, Царевны-Лебеди и Леденца).

Картина «Три чуда» — не единственный самостоятельный эпизод «Салтана». Такие же законченные оркестровые картины — вступления к первым двум действиям. И этим вступлениям предпосланы программные эпиграфы, заимствованные из пушкинской сказки.

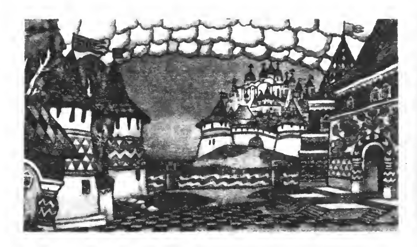
В те поры война была.
Царь Салтан, с женой простяся,
На добра-коня садяся,
Ей наказывал себя
Поберечь, его любя.

Такова программа вступления к первому акту, скорее забавного, чем торжественного марша. Основная тема — знакомый нам уже лейтмотив Салтана (см. пример 109). В средней части звучит более мягкая, певучая мелодия. Это тема Салтана, с нежностью вспоминающего о молодой жене. Но и в этой теме ощущается юмористический оттенок.

Эпиграф к вступлению второго акта:

В синем небе звезды блещут,
В синем море волны хлещут;
Туча по небу идет,
Бочка по морю плывет.
Словно горькая вдовица,
Плачет, бьется в ней царица;
И растет ребенок там
Не по дням, а по часам.

При чрезвычайной простоте музыкальных образов Римский-Корсаков достигает в этой картине редкой даже для



Эскиз декорации к опере «Сказка о царе Салтане» работы И. Я. Билибина

него конкретности звуковой живописи. Слушатель почти что видит все, о чем говорит пушкинское восьмистишие. Очень интересно, что композитор нс обходит ни одной детали. С первого же такта ясно значение вступающих вслед за фанфарой (ею открываются все три картины) размашистых фигураций инструментов: «В синем морс волны хлещут». Корогкие нежно звенящие звуки арфы и челесты: «В синем небс звезды блещут». Внезапно меняется светлый колорит музыки; цепь «темных» аккордов — восходящие хроматически параллельные уменьшенные септаккорды на органном пункте; в верхнем голосе — нисходящие хроматизмы: «Туча по небу идет».

Замечательно по простоте, остроумию и «наглядности» звуковое изображение плавающей бочки. Слушая эту музыку, так легко представить себе тяжелую бочку, неуклюже покачивающуюся на волнах:



Раздаются возгласы-«вскрики» скрипок и деревянных духовых инструментов. И здесь ясно, о чем говорит музыка: «Плачет, бьется в ней царица». Дважды проходит тема царевича Гвидона. Первый раз — в нежном звучании кларнета, второй раз — в «густом» тембре валторны, в более низком регистре и в расширенном, замедленном движении, в увеличении: «И растет ребенок там!» В конце картины рокот волн сменяется ласковым журчаньем; волны услышали призыв Гвидона:

...Не губи ты нашу душу:
Выплесни ты нас на сушу!

Вступление ко второму акту — не единственная картина моря в «Салтане». Эта столь любимая Римским-Корсаковым стихия представлена в «Салтане» разнородно. Море, по словам Б. В. Асафьева, «величаво плещет, раскидистыми волнами взметываясь, а через мгновение... спокойно дышит, нежно и ласково колышется. Моментами реющий ветерок нарушает мерный всплеск водной стихии, рождая прерывистый ритм: трепетная нервная зыбь разливается по поверхности. Но опять покой... снова налет ветра: бурно пенясь, в яростном приливе взметываются волны на берег, вынося за собой тридцать три витязя с дядькой Черномором. Или же торжественно в блестящем звучании полной грудью дышащего оркестра искрится море в светлом сиянии дня, когда корабль пристает к пристани столицы царя Салтана...»[12]

Мы заканчиваем характеристику «Сказки о царе Салтане» этими замечательными асафьевскими строками для того, чтобы подчеркнуть, что и в чудесной музыкальной повести о Салтане, Гвидоне и Царевне-Лебеди Римский-Корсаков — не только мудрый «музыкальный сказочник», но и глубокий поэт природы.

«Сказка о царе Салтане», как и ее ближайшие предшественницы, впервые была исполнена на сцене Московской частной оперы. Премьера состоялась 21 октября 1900 года. Дирижировал М. М. Ипполитов-Иванов. Партию Салтана пел Н. В. Мутин, Гвидона — А. В. Секар-Рожанский, Милитрисы — Е. Я. Цветкова, Царевны-Лебеди — Н. И. Забела. Декорации были выполнены по эскизам М. А. Врубеля. Римский-Корсаков остался доволен постановкой: «„Салтан“ поставлен был хорошо, поскольку это можно было требовать от частной оперы»[13].

Глава тринадцатая

# На рубеже столетий

Ко времени завершения «Салтана», то есть к началу девятисотых годов, творчество Римского-Корсакова получает широкое и полное признание. Это стало особенно ясно в конце 1900 и в начале 1901 года, когда музыкальный мир торжественно праздновал тридцатипятилетие творческой деятельности композитора, точнее говоря — тридцатипятилетие со дня первого публичного исполнения его первой симфонии.

Чествования начались в Петербурге, 25 ноября, в «Русском симфоническом концерте», где автор дирижировал музыкальной картиной «Садко» и «Шествием князей» из «Млады». Во второй половине декабря Римский-Корсаков выехал в Москву дирижировать концертом Русского музыкального общества*.

«Концерт был дан 23 декабря, — рассказывает в „Летописи" Римский-Корсаков, — а в 19 декабря 1900 года истекало 35 лет моей композиторской деятельности. Московская частная опера, воспользовавшись моим присутствием в Москве, назначила на 19 декабря представление „Садко", пригласила меня и устроила мое юбилейное чествование. В этот же вечер по случаю моего юбилея Большой театр дал „Снегурочку" ⟨...⟩

Меня чествовали также в концерте Русского музыкального общества. Усталый от всех этих оваций, я возвратился

* В программу концерта вошли: первая симфония Глазунова, «Сказка» Римского-Корсакова, ария из «Князя Игоря» Бородина, виолончельный концерт Гайдна и «Мефисто-вальс» Листа.

в Петербург. Но тут предстояло мне в течение месяца с лишком какое-то сплошное чествование ⟨...⟩

...Все спуталось в голове моей ⟨...⟩ Я называл свой юбилей „хроническим“, подобным затяжной болезни»[1]. Как бы ни относился скромный и не любивший помпы Римский-Корсаков к своему «хроническому юбилею», все же юбилейные чествования показали, что русский художественный мир видел в авторе «Снегурочки» и «Садко» одного из великих деятелей русского искусства.

Показатель возросшей популярности Римского-Корсакова — прочное утверждение его опер в репертуаре русских оперных сцен. Хотя дирекция петербургских императорских театров уклонилась от участия в чествовании Римского-Корсакова, оперы его все чаще ставились и на императорских сценах. В конце 1898 года Мариинский театр возобновил «Снегурочку» в новой роскошной постановке. Автор, впрочем, остался неудовлетворенным.

«Декорации и костюмы были действительно дорогие, изысканные, но совершенно не идущие к русской сказке Мороз оказался чем-то вроде Нептуна. Лель походил на какого-то Париса... Во всем сказывалось непонимание задачи и французско-мифологические вкусы Всеволожского»[2].

В 1899 году Всеволожский вышел в отставку; его сменил культурный любитель искусства С. М. Волконский*. Одним из первых шагов Волконского была постановка (в сезоне 1900/1901 года) на Мариинской сцене «Садко».

«Опера прошла прекрасно. Приятно было наконец услышать свою музыку в большом оркестре и при надлежащей разучке. „Кое-как“ частных оперных сцен уже начинало меня удручать. После трех-четырех первых представлений выступил и Ершов и выдвинул собою партию Садко»[3].

Удовлетворение постановкой «Садко» все же не было полным. В письме к Забеле Римский-Корсаков пишет: «О „Садко“ скажу Вам, что поставлен он хорошо... но на всем чувствуется отпечаток казенщины и недостаток любви»[4].

Вслед за «Садко» по инициативе Волконского была поставлена «Царская невеста». Тогда же (октябрь 1901 года) московский Большой театр поставил «Псковитянку» с прологом; партию Грозного исполнял Шаляпин. Два года спустя «Псковитянка» (тоже с «Верой Шелогой»)

---

* С. М. Волконского заменил в 1901 году В. А. Теляковский, руководивший императорскими театрами вплоть до революции.




Н. А. Римский-Корсаков (1899)

была поставлена и в Петербурге, опять-таки с Шаляпиным в роли Грозного. Оперы Римского-Корсакова с успехом продолжали идти и в Частной русской опере в Москве, и на других оперных сценах России.

Заметное событие в музыкальной жизни Римского-Корсакова в начале девятисотых годов — поездка в Брюссель, куда он был приглашен продирижировать симфоническим концертом из произведений русских композиторов. Концерт состоялся в марте 1900 года. «Я давал „Садко" (музыкальную картину. — *А. С.*), „Шехеразаду", сюиту из „Раймонды" Глазунова и проч. „Садко" понравился умеренно, „Шехеразада" — очень»[5]. Брюссельский концерт — одно из немногих дирижерских выступлений Римского-Корсакова в последние годы его жизни.

«С этого сезона (с сезона 1900/1901 года. — *А. С.*) я отказался от дирижирования Русскими симфоническими концертами, оставшись, однако, главным их распорядителем»[6]. В девятисотые годы дирижерские выступления Римского-Корсакова крайне немногочисленны и связаны с какими-либо особыми событиями.

Как протекала композиторская деятельность Римского-Корсакова в «послесалтановские» годы? Опера не только сохраняет свое первенствующее положение в его творчестве, но остается, в сущности, единственным привлекающим его музыкальным жанром.

Центральной своей задачей Римский-Корсаков считает «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии». Но к работе над этой оперой он приступает через три с половиной года. «Сказание» не имело литературного первоисточника, который мог бы непосредственно лечь в основу либретто, как, например, сказка Пушкина и драма Мея в «Салтане» и «Царской невесте». Автор либретто В. И. Бельский, занятый службой, много времени отдавать «Сказанию» не мог. А между тем необходимо было тщательно изучить различные варианты преданий и исторические материалы. В этом изучении и многократных обсуждениях плана оперы с композитором и состояла, видимо, первая, наиболее длительная стадия работы либрсттиста.

Ожидая окончания либретто «Сказания», Римский-Корсаков обратился к другим сюжетам. Между «Салтаном» и «Сказанием» им написаны три оперы: «Сервилия» (1900—1901), «Кащей бессмсртный» (1901—1902) и «Пан воевода» (1902—1903). Первую и третью Римский-Корсаков называл оперными «интермеццо», подчеркивая их второсте-

пенное в его представлении художественное значение. В этот же период написана прелюдия-кантата «Из Гомера» (1901).

Сверх того Римский-Корсаков закончил (1902) новую оркестровку (а до некоторой степени и новую редакцию) «Каменного гостя» Даргомыжского. (Первая инструментовка выполнена Римским-Корсаковым в 1869—1870 годах, в соответствии с пожеланием автора, высказанным незадолго до смерти.)

Продуктивность, как видим, редкая даже для Римского-Корсакова. Но признать художественно полноценными все творческие результаты этих лет нельзя.

«Сервилией» Римский-Корсаков завершил цикл опер по драмам Мея. Но в «Псковитянке» и в «Царской невесте» он имел благодарный драматургический материал. «Сервилия» же, слабейшая из меевских пьес, такого материала композитору не дала. Действие оперы происходит в Риме, в первом веке нашей эры. В центре событий — юная патрицианка Сервилия, дочь сенатора Сорана. Вольноотпущенник Сорана Эгнатий, тайно влюбленный в Сервилию, обвиняет в измене ее отца и пытается уничтожить ее жениха — трибуна Валерия. Эгнатий предлагает Сервилии спасти Сорана от грозящей ему тяжкой участи; за это Сервилия должна стать женой Эгнатия. Сервилия отказывается. Эгнатию помогает гадальщица Локуста, к которой пришла Сервилия, чтобы узнать о судьбе отца и жениха. Сервилии удается уйти из дома колдуньи и тем самым освободиться от власти Эгнатия. Ее увела тайным ходом рабыня Локусты христианка Неволея. Цепь несчастий приводит язычницу Сервилию к христианству.

Суд приговаривает Сорана к изгнанию, а Сервилию решает отдать для испытания Эгнатию. Приговор суда отменяет неожиданно появившийся трибун Валерий — слугам Эгнатия не удалось его убить. Сервилия не выдерживает потрясения и умирает, призывая всех, кто присутствует, обратиться в христианство. Соран, Валерий и даже Эгнатий над телом Сервилии торжественно возглашают: «Credo!»

Фабула пьесы Мея явно надумана. Даже весьма упрощенная Римским-Корсаковым (который сам составил либретто), она осталась запутанной, перегруженной интригами и эпизодами, не оправданными развитием сюжета. В то же время фабула оперы, как и пьеса Мея, страдает драматургической вялостью; ход событий плохо и нечетко мотивирован; борьба христианства с язычеством показана крайне



Дом в Вечаше, в котором жили Римские-Корсаковы

неотчетливо и связана с основной сюжетной линией совершенно искусственно.

Чем могла привлечь Римского-Корсакова чрезвычайно слабая пьеса Мея? Возможно, что ему хотелось завершить цикл «меевских» опер. Надо учесть также, что Римский-Корсаков в последние годы жизни стремился расширить тематику своего оперного творчества «нерусскими» сюжетами различного характера. Его привлекали, например, античный сюжет «Навзикаи» (по Гомеру), восточный сюжет под названием «Багдадский брадобрей», библейский сюжет «Саул и Давид». Все эти замыслы, как и ряд других, остались неосуществленными. Мог, наконец, привлечь Римского-Корсакова и центральный образ пьесы Мея. Судьба гибнущей Сервилии, несомненно, напоминает судьбу Ольги, Марфы и Снегурочки.

Римским-Корсаковым руководили и чисто музыкальные соображения, о которых он говорит в «Летописи». «Сюжет из жизни Древнего Рима развязывал руки относительно сво-

боды стиля. Тут подходило все, за исключением противоречащего явно... Древней музыки не осталось и следов, никто ее не слышал ⟨...⟩ Но музыки вне национальности не существует ⟨...⟩ Поэтому для „Сервилии" необходимо было избрать, в общем, какой-либо наиболее подходящий национальный оттенок. Отчасти итальянский, отчасти греческий оттенки казались мне подходящими наиболее. Для бытовых моментов же, для плясок с музыкой и т. п., по разумению моему, значительно подходил оттенок византийский и восточный... С одной стороны, в близости древней греческой музыки к восточной я уверен, а с другой — полагаю, что остатков древнегреческой музыки следует искать в искусстве византийском, отголоски которого слышатся в старом православном пении»[7].

Приходится признать, что музыкально ценного в «Сервилии» Римскому-Корсакову удалось создать сравнительно немного. Причины этого лежат и в чрезвычайной слабости драматургической основы оперы, и в том, что Римскому-Корсакову осталась все же чуждой избранная им новая музыкальная сфера.

Бесспорная творческая удача композитора — центральная героиня оперы, Сервилия. Музыкальный образ ее, основанный на развитии нескольких лейтмотивов, богат и разносторонен. Музыка раскрывает и нежную, пылкую любовь Сервилии, и ее гордую, страстную натуру, не мирящуюся с насилием. Заслуженно популярна ария Сервилии («Цветы мои»), мечтающей о любимом. Чрезвычайно выразительна, например, патетическая жалоба Сервилии:




В этой взволнованной, пламенной мелодии, действительно, чувствуется «итальянский оттенок». Немногим уступает арии Сервилии сцена ее смерти. Слушателя может увлечь и

пылкое признание Эгнатия. Можно указать на несколько удачных находок «стилизаторского» характера. Это чтение-пение стихов, пляска менад. Древние лады (миксолидийский и фригийский) придают этим эпизодам колорит архаичности. Удалась автору зловещая сцена гадания Локусты. В целом же музыка «Сервилии» оказалась чрезмерно «универсальной» — общеромантического типа — и лишенной, вопреки стремлениям автора, национальной конкретности. Опере вредит также обилие речитативов, довольно безличных, и явная недостаточность развитых кантилен.

Премьера «Сервилии» состоялась в Мариинском театре под управлением Ф. М. Блуменфельда 1 октября 1902 года. Партию Сервилии исполняла В. И. Куза, Валерия — И. В. Ершов, Сорана — К. Т. Серебряков, Эгнатия — Л. Г. Яковлев.

Римский-Корсаков был доволен постановкой, особенно исполнением В. И. Кузы и И. В. Ершова. Премьера прошла, по словам автора оперы, «с почетным успехом», но прочного интереса у публики опера не вызвала, выдержав всего семь спектаклей. Неровность музыки и слабость драматургической основы помешали ее успеху и при московской постановке (в 1904 году) на частной сцене, в оперном товариществе Солодовниковского театра. Впрочем, по воспоминаниям С. Н. Дырулина, Римского-Корсакова на первом представлении «приветствовали с истинной сердечностью, с горячим сочувствием»[8]. Опера в целом оказалась нежизнеспособной, но на концертной эстраде прочно и заслуженно удержалась ария Сервилии.

Вспоминая в «Летописи» о своей работе летом 1888 года, Римский-Корсаков называет скрипичную мазурку: «...Сочинена мазурка для скрипки с небольшим оркестром на польские темы, петые моей матерью, которые она слышала и запомнила еще в 30-х годах, когда мой отец был волынским губернатором. Темы эти были знакомы мне с детства, и мысль сочинить на них что-нибудь давно занимала меня»[9]. Скрипичная мазурка не удовлетворила автора, и он не пожелал даже опубликовать ее*. Но темы, использованные в ней Римским-Корсаковым, не были им забыты и вошли впоследствии в оперу «Пан воевода».

Об истории этой оперы Римский-Корсаков рассказывает в «Летописи»:

«Мысль написать оперу на польский сюжет давно зани-

* Опубликована в авторском переложении для скрипки с фортепиано в 1949 году.

мала меня. С одной стороны, несколько польских мелодий, петых мне в детстве матерью... все-таки преследовали меня; с другой — влияние Шопена на меня было несомненно, как в мелодических оборотах моей музыки, так и во многих гармонических приемах... Польский национальный элемент в сочинениях Шопена, которые я обожал, всегда возбуждал мой восторг. ...Мне казалось, что я в состоянии написать нечто польское, народное»[10]. Эту оперу Римский-Корсаков посвятил Фридерику Шопену.

Либретто оперы составлено по просьбе Римского-Корсакова И. Ф. Тюменевым. Первая беседа с Тюменевым по поводу польской оперы состоялась весной 1899 года. Тогда же были намечены основные требования к сюжету. По воспоминаниям Тюменева, Римский-Корсаков хотел, чтобы в сюжете «не было места политике или национальной вражде, чтобы ее могли одинаково ставить и мы, и поляки, и кто угодно»[11].

Действие оперы происходит в старой, королевской Польше. Ни к каким конкретным историческим событиям действие не приурочено. Конкретных исторических лиц в числе персонажей оперы нет. Эпоха указана либреттистом и композитором нарочито неопределенно: XVI—XVII столетия.

Воевода — всесильный магнат, творящий всякие бесчинства. Завязка драмы, на сцене не показанная, — его первая встреча в лесу с юной Марией, сиротой Шляхтиной, поразившей его своей красотой. Зритель узнает об этом из рассказа Воеводы, который встречает ее вновь в лесу, где охотится со своими гостями. Узнав, что Мария невеста молодого шляхтича Чаплинского, воевода приказывает слугам схватить Марию, Чаплинский пытается защитить невесту, но получает удар саблей по голове. Его считают убитым, Воевода приказывает отнести Чаплинского в лес и бросить там. Потрясенная Мария лишается чувств. Воевода объявляет, что он женится на Марии.

Второе действие — в лесной глуши, у избушки пасечника и колдуна Дороша. К колдуну пришла ворожить Ядвига, молодая богатая вдова, возлюбленная Воеводы. Дорош приносит сосуд с заговоренной водой. Вглядевшись в нее, Ядвига видит Воеводу и Марию перед алтарем. Мучительная ревность, ненависть к сопернице заставляют Ядвигу решиться на преступление: она получает от Дороша яд. На опушке леса Ядвигу ждет влюбленный в нее юный Олесницкий. Он погружается в светлые мечты (симфонический эпи-

зод-ноктюрн «Лунный свет»). Появляется Ядвига. Они скрываются в лесу. Тем временем в том же лесу оправившийся от ран Чаплинский обсуждает с друзьями план похищения Марии. Молодые шляхтичи решают напасть на замок в день свадьбы и увезти Марию. Разговор слышит не замеченная ими Ядвига.

Третье действие — в замке Воеводы. Свадебный обряд уже состоялся. Торжественный пир с танцами и песнями. На празднество приходит не приглашенная Воеводой Ядвига. Она предупреждает своего бывшего возлюбленного, что на замок готовится нападение.

По просьбе гостей Мария поет песню. Это печальная песня о лебеде, который, умирая, тщетно зовет свою подругу. Воевода разгневан, он понимает, что Мария продолжает думать о Чаплинском.

Чтобы развеселить хозяев и гостей, старый шляхтич Дзюба зовет танцоров: они спляшут «Казачка». Пляска тут же прекращается: в зал врываются Чаплинский и его друзья. Мария, вне себя от радости, бросается к жениху. Чаплинский и его друзья сражаются с Воеводой и его слугами.

Четвертое действие — на другой день утром, в том же зале замка Воеводы. Всюду заметны следы боя. Маршалок (управляющий замком) сообщает, что Чаплинский заключен в подземную тюрьму. «Стеречь до казни», — приказывает Воевода. Эти слова слышит вошедшая Мария. Тщетно умоляет она Воеводу помиловать Чаплинского. В гневе он приказывает готовить казнь тотчас же, а после казни Мария может идти в монастырь.

По требованию Ядвиги Олесницкий должен влить зелье в кубок Марии. Чтобы заслужить любовь Ядвиги, он готов на преступление.

Воеводу уже не радует, что Мария стала его женой. Встреча с Ядвигой пробуждает в нем прежнее чувство. Пылкое взаимное признание. Олесницкий, который проходит по саду, поражен, увидев Ядвигу в объятиях Воеводы.

В зале собираются гости. Все ждут выхода Воеводы с супругой. Когда они появляются, Олесницкий торжественно подносит им кубки. Новобрачные осушают их.

— Продолжим пир, — говорит Воевода, — но сначала будет покаран тот, кто ворвался вчера к нам со своей шайкой.

В зал вводят связанного Чаплинского. Около него духовник и палач. Воевода объявляет смертный приговор Чаплинскому — и тут же падает мертвым. Это месть Олесницко-

го: он переменил кубки, когда понял, что Ядвиге он не нужен.

Мария стала вдовой и наследницей Воеводы. По ее приказанию слуги освобождают Чаплинского.

О тюменевском либретто Римский-Корсаков говорит: «Либретто „Пана воеводы" удовлетворило меня вполне; Тюменев ловко задел в нем бытовую сторону; сама драма не представляла ничего нового, но являла благодарные моменты для музыки»[12].

Строки эти кажутся несколько странными. Тюменевское либретто действительно составлено не без ловкости; действие развивается динамично, в контрастных сценах. Но и идея, и сценические ситуации, и основные персонажи чрезвычайно трафаретны. Драматизм подменен мелодраматизмом, особенно в последнем, четвертом действии. По-видимому, не драма, не образы отдельных героев заинтересовали Римского-Корсакова в тюменевском либретто, а отдельные «благодарные моменты». Неудивительно, что ярких, художественных полноценных музыкально-сценических образов в опере «Пан воевода», в сущности, нет. В некоторых сценах хорошо обрисованы Мария и Ядвига. Образ же Воеводы явно неудачен. После первых постановок оперы критика справедливо отметила, что лирическая музыка Воеводы трудно совместима с обликом деспота и насильника.

Музыку оперы трудно признать вполне самобытной, но национальный колорит выдержан последовательно, с верным ощущением и знанием особенностей польской народной музыки. В опере есть немало удачных фрагментов. Но это преимущественно не сцены, в которых развиваются основные драматические коллизии, а жанровые и лирические эпизоды.

Очень хороши оркестровые и оркестрово-вокальные фрагменты, из которых Римским-Корсаковым и составлена симфоническая сюита.

Вступление к первому акту рисует мирную картину природы. В музыке слышится шелест леса, шум водных струй, пение птиц. По общему характеру, а отчасти по выразительным средствам вступление к «Пану воеводе» предвосхищает вступление к «Сказанию о граде Китеже» («Похвала пустыне»), хотя бесспорно уступает ему в художественной силе, в яркости художественных образов.

По лирико-идиллическому колориту к вступлению близок симфонический ноктюрн «Лунный свет». Конечно, не случайно Римский-Корсаков ввел в оперу, посвященную

памяти Шопена, столь необычный для оперы и столь любимый великим польским композитором музыкальный жанр. По общему характеру музыка «Лунного света» напоминает некоторые из шопеновских ноктюрнов. На фоне идиллически спокойного сопровождения льется певучая и тоже безмятежно спокойная мелодия.

Со вкусом написаны и блестяще инструментованы танцы. Веселый, задорный Краковяк танцуют польские крестьяне. Иного характера Мазурка и Польский. Оба танца рисуют торжественное свадебное празднество во дворце Воеводы. Поэтичны хоры девушек.

Пожалуй, лучший эпизод оперы — упоминавшаяся «Песня об умирающем лебеде». Это род мазурки, но не радостно-танцевальной, а полной печали:




Первая постановка «Пана восводы» состоялась 3 октября 1904 года в Петербурге, в частной опере А. А. Церетели, в «исправном», как отмечает Римский-Корсаков, виде, под руководством В. И. Сука. Партию Марии исполняла М. Н. Инсарова, Ядвиги — О. Н. Асланова, Воеводы — А. П. Антоновский, Чаплинского — Н. А. Большаков, Олесницкого — В. М. Добржанская, Дзюбы — Варягин.

«Опера, — пишет Римский-Корсаков, — прошла с „почетным успехом" на первом представлении и при незначительном числе публики в остальных спектаклях»[13]. Годом позже «Пан воевода» был поставлен в Москве Большим театром, но даже великолепное исполнение под управлением С. В. Рахманинова не смогло сохранить оперу в репертуаре.

И «Пан воевода» и «Сервилия» не принесли их автору полного удовлетворения. Еще не завершив «Пана воеводу», Римский-Корсаков в письме к Тюменеву высказал мысль, что самое обращение его к «нерусским» сюжетам, видимо, было его ошибкой. «Эту оперу („Пана воеводу". — *А. С.*) я, конечно, когда-нибудь кончу, но, в сущности, мой род — это сказка, былина и непременно русские»[14].

Мы знаем, что одним из музыкально-драматических замыслов Римского-Корсакова была опера «Навзикая» (или «Одиссей у царя Алкиноя»).

«Покончив с „Сервилией", я написал (летом

1901 года. — *А. С.*) прелюдию-кантату, как бы долженствовавшую служить вступлением к „Навзикае". Оркестровая прелюдия рисовала бурное море и носящегося по ней Одиссея, а кантата была как бы пением дриад, встречавшим выход солнца и приветствующим розоперстую Эос*. Не решив окончательно судьбу „Навзикаи", я назвал свою прелюдию-кантату „Из Гомера"»[15].

Прелюдия-кантата — еще одно воплощение морской стихии в творчестве Римского-Корсакова. Картина моря здесь не повторяет прежних корсаковских «звуковых марин». Его «антично-романтическая» величавость не похожа ни на эпическое величие Окиан-моря синего, ни на волшебно-сказочное море в «Шехеразаде».

Прелюдии-кантате предшествует программа, составленная по «Одиссее».

Дней совершилось семнадцать с тех пор, как, попутному ветру
Вверившись, по морю плыл Одиссей, плот рулем направляя.
Вдруг на восьмнадцатый день, воду в море взбуравив трезубцем,
Бурю воздвиг Посейдон, колебатель земли, понаклнкав
Ветры протнвные; облако темное вдруг обложило
Море и землю; тяжкая ночь с грозного неба спустилась.

Эти строки — своего рода введение к прелюдии-кантате. Далее следует текст, излагающий программу первой части произведения — оркестровой прелюдии.

Разом и Эвр, и полуденный Нот, и Зефир, н могучий,
Светлым рожденный Эфиром, Борей всколебали пучину.
«Горе мне!! Что претерпеть наконец мне назначило небо!»
Но Одиссея увидела Кадмова дочь Левкотея,
Ныне богиня, бессмертия честь воспринявшая в море.
Сняв с головы, Одиссею она подала покрывало.
Грудь он немедля свою покрывалом одев чудотворным,
Бросился в волны. Два дня он носим был повсюду шумящим
Морем, и гибель не раз неизбежной казалась; когда же
С третьим явилася днем лучезарно кудрявая Эос,
Вдруг успокоилась буря, и на море все просветлело.

Последние три строки излагают программу кантаты (написанной для трех женских голосов и женского хора) и в то же время служат ее текстом.

Встала из мрака младая с перстами пурпурными Эос,
Ложе Титона прекрасного рано покинув, богиня
На небо вышла снять для блаженных богов и для смертных .

---

* Эос в греческой мифологии — обоготворенная утренняя заря, дриады — богини лесов, деревьев.

Оркестровая прелюдия рисует разбушевавшуюся водную стихию. На фоне взволнованной музыки моря развиваются два основных лейтмотива. Первый — грозно-суровый, — видимо, образ могучего Посейдона*:




Второй — женственно-мягкая мелодия, — очевидно, образ сжалившейся над Одиссеем Левкотеи:




Тематическая основа кантаты — светлая, умиротворенная мелодия, заставляющая вспомнить лирические корсаковские романсы:




Опера «Навзикая» осталась ненаписанной. И хотя прелюдия-кантата принадлежит к числу если не лучших, то все же удачных сочинений ее автора, тем не менее Римский-Корсаков, еще задумывая «Навзикаю», а также «Саула и Давида», сомневался в целесообразности обращения к таким оперным сюжетам. В конце девяностых годов он писал Бельскому: «Может быть, принимаясь за библейский или древнегреческий сюжет, я отступлю от единственной дороги, по которой способен идти, то есть русско-славянской оперы»[16].

---

* Посейдон — бог моря; Эвр, унот, Зефир, Борей — восточный, южный, западный и северный ветры; Эфир — вечный свет. Кадм — легендарный основатель Фив, победитель страшного змея; Левкотея — морская богиня; Титон (Тифон) — сын богини Геи (Земли) и Тартара (Тартар — темная подземная бездна), супруг богини Эос.

Глава четырнадцатая

# «Кащей бессмертный»

Оперу «Кащей бессмертный» Римский-Корсаков тоже написал «на перепутье» между «Салтаном» и «Китежем». Однако «Кащея» нельзя считать творческой интермедией. «Кащей бессмертный» — опера небольшая по размерам, но по значению в русском искусстве это явление огромного масштаба, а на творческом пути его автора — произведение этапное.

«Кащей бессмертный» — «осенняя сказочка» (подзаголовок оперы). Ясно, что Римский-Корсаков проводит параллель между «Кащеем» и «Снегурочкой» — «весенней сказкой». Обе оперы — музыкальные сказки по мотивам русского фольклора; есть в них и сходные ситуации. Но эмоциональный колорит разный. Основное в «Снегурочке» — пробуждение сил природы, в «Кащее» — гнетущая осенняя сумрачность.

Опера открывается безрадостной картиной. Причудливо изукрашенный терем. Мшистые скалы. Небо затянуто тучами. Чахлые деревья и кусты с уцелевшими кое-где желто-красными осенними листьями. Частокол, усаженный черепами, — свободен лишь один кол. Это царство Кащея.

Дряхлый Кащей, стремясь достичь бессмертия, смерть свою запрятал в надежное место — в слезу дочери; никогда жестокая Кащеевна не прольет ни одной слезинки. В тереме своем Кащей держит похищенную им Царевну. Царевна Ненаглядная Краса мечтает хоть раз еще увидеть жениха — Ивана-королевича. Об этом она молит Кащея. Кащей готов потешить пленницу и дает ей волшебное зеркальце. Царевна видит своего жениха в прекрасном саду вместе с неведомой

красавицей. Смотрит в зеркальце и Кащей. В красавице он узнает свою дочь. Он видит в зеркальце и другое — свою близкую смерть.

Кащей испуган: неужели и ему суждена гибель? Он посылает Бурю-Богатыря в дальнее тридесятое царство, к Кащеевне, спросить, по-прежнему ли крепко хранит она Кащееву смерть? И Царевна молит Бурю-Богатыря: если встретит он Ивана-королевича, пусть скажет ему, что невеста его томится в плену у Кащея. Буря-Богатырь улетает в далекое царство Кащеевны, а Кащей поднимает снежную метель, которая непроницаемой завесой закрывает Кащеево царство.

Вторая картина — в саду Кащеевны. Немало витязей в поисках Кащеевой смерти перебывало здесь, и все они погибли от руки дочери Кащея. Завлеченный заклинаниями Кащеевны, в саду ее очутился и Иван-королевич. Кащеевна подносит ему кубок с колдовским напитком; выпив его, Иван-королевич теряет память, забывает царевну и, плененный красотой Кащеевны, засыпает в ее объятиях. Теперь его ждет участь всех, кто проникал в таинственное царство Кащеевны: она вынимает меч, заносит его над витязем... и в ней пробуждается жалость; Кащеевна не решается убить прекрасного юношу.

Влетает Буря-Богатырь. Из его буйной песни пришедший в сознание Иван-королевич узнает, что невеста его — в плену у Кащея, а Кащей ждет его головы, чтобы посадить еще один череп на кол. Иван-королевич просит Бурю-Богатыря унести его в Кащеево царство. Тщетно Кащеевна, в сердце которой впервые проснулось чувство любви, умоляет его остаться. Иван-королевич улетает с Бурей-Богатырем.

Третья картина — снова в Кащеевом царстве. Царевна, сидя на крылечке, поет спящему в тереме Кащею «злую колыбельную». Буря-Богатырь прилетает с Иваном-королевичем. Когда Царевна и ее жених хотят покинуть царство Кащея, путь им преграждает Кащеевна: их ждет здесь гибель. Впрочем, Кащеевна готова освободить Царевну, если Иван-королевич останется с ней, с Кащеевной. Но и Царевна и Иван-королевич предпочитают смерть разлуке.

Выходит проснувшийся Кащей: «Из царства вам живым не выйти». От неведомых ранее чувств жалости, любви, ревности страдает Кащеевна. Тронутая ее горем, Царевна внезапно подходит к ней и целует. Кащеевна плачет сладкими слезами умиления. Эти первые слезы дочери Кащея несут ей

гибель: Кащеевна прощается с Царевной, с Иваном-королевичем и превращается в плакучую иву.

Слезы Кащеевны приносят конец и Кащею: он умирает с злобным проклятьем. И тотчас Кащеево царство преображается: рассеиваются тучи, распахиваются ворота, открывая вид на поляну, освещенную весенним солнцем; вокруг терема Кащея зазеленели кусты и деревья. «Конец злому царству», — поет невидимый хор. В воротах стоит Буря-Богатырь, приветствуя освобожденных пленников Кащея: «На волю, на волю, вам буря ворота открыла!»

В предисловии к партитуре «Кащея» Римский-Корсаков говорит: «План оперы „Кащей бессмертный" дан автору музыки Е. М. Петровским. Заимствованный в общем из русского сказочного эпоса, он представляет собою в некоторых чертах (образ Кащеевой дочери, зачарование смерти Кащея в ее слезе и многие подробности сценариума) вполне самостоятельную переработку мотивов последнего. Окончательная сценическая обработка и текст пьесы принадлежат композитору».

История создания либретто «Кащея» — «окончательной сценической обработки и текста пьесы» — заслуживает внимания.

В ноябре 1900 года к Римскому-Корсакову явился Е. М. Петровский, с которым Николай Андреевич знаком не был, однако знал его как постоянного сотрудника журнала «Русская музыкальная газета», «образованного человека, хорошего музыканта, прекрасного и остроумного музыкального критика»[1]. Петровский предложил Римскому-Корсакову написанное им либретто небольшой фантастической пьесы под названием «Иван-королевич». Либретто заинтересовало Римского-Корсакова. По просьбе композитора Петровский дважды переделывал либретто, но при этом обнаружились существенные расхождения между автором либретто и композитором. После этого Римский-Корсаков сам (с помощью дочери) составил либретто и закончил оперу весной 1902 года. От названия «Иван-королевич» он отказался, заменив его тем, под которым опера известна и которое ближе ее содержанию.

В чем же заключались расхождения между Римским-Корсаковым и Петровским? Об этом можно судить по дошедшим до нас высказываниям Римского-Корсакова. Он говорил И. Ф. Тюменеву, что в первоначальном варианте либретто Петровского «сюжет был трактован по-декадентски, без подготовки, без объяснения причин»[2]. Сам Петров-

ский в письме к Римскому-Корсакову говорит, что действие его пьесы происходит «в полумраке», в «почти космической среде», что персонажи пьесы имеют «странности» в речи и в действиях[3]. К этому надо добавить, что и стихи Петровского, декадентски манерные, нередко лишенные смысла, не могли не вызвать раздражения Римского-Корсакова.

Составляя новое либретто по мотивам Петровского, Римский-Корсаков думал не только о реалистической трактовке фантастического сюжета, обычной для его сказочных опер. Дело было также в том, что в «Кащея» Римский-Корсаков вложил определенный замысел, который никак не вмещался в «космические» абстракции Петровского.

Легко заметить, что в фабуле «Кащея бессмертного» много знакомых, типично корсаковских ситуаций, а до некоторой степени и сценических образов. Это, прежде всего, борьба темных и светлых, враждебных человеку и благодетельных для него сил. Олицетворение их, хотя бы частичное, в явлениях природы: снежная метель, осенний пейзаж и осенние тучи — символы царства Кащея; Буря-Богатырь, открывший ворота узникам, весенняя зелень и солнце — символы освобождения. Столь же типично противопоставление мира волшебного миру людскому.

Женские образы вобрали в себя знакомые уже по прежним операм черты, хотя и в ином распределении. Олицетворение кроткой женственности — Царевна Ненаглядная Краса; но она не гибнет, как Снегурочка и Марфа. Олицетворение «злой красоты» — Кащеевна, но ей суждена жертвенная гибель Снегурочки или Волховы. Сохранена и характерная деталь: Кащеевна тоже не умирает в собственном смысле этого слова; ее превращение в плакучую иву аналогично, до известной степени, превращению Волховы в реку.

Кащей — новый образ у Римского-Корсакова. Это не просто олицетворение зла, как Морена в «Младе». Кащей — олицетворение гнета. А идею оперы можно определить так: освобождение от гнета.

Естественно вспомнить при этом, что «Кащей бессмертный» написан в начале девятисотых годов, в накаленной общественной атмосфере, в преддверии революции 1905 года. Связь «Кащея» с политической обстановкой в России подтверждается многочисленными свидетельствами самых близких к Римскому-Корсакову людей[4].

Хотя замысел свой он был вынужден воплотить в аллегорической форме, прикрыть его несколько туманной символикой «осенней сказочки», — этот замысел хорошо поняли

современники. Они понимали, что безотрадность Кащеева царства и гнет Кащея — это власть самодержавия, что Буря-Богатырь — это те силы, которые выступают против насилия и самовластия; что обновленная весенняя природа символизирует столь желанную свободу.

«Кащей» — новое слово не только в трактовке оперного жанра, в насыщении его острым политическим содержанием. «Кащей» — важный и интереснейший этап в эволюции музыкальной речи Римского-Корсакова.

Музыкальный мир был поражен новым стилем. Интересны воспоминания М. Ф. Гнесина (ученика Римского-Корсакова, видного советского музыкального деятеля) об отношении к «Кащею» его первых слушателей — музыкантов:

«Композиторская молодежь... с некоторым недоумением присматривалась и прислушивалась к „колючему" гармоническому стилю „Кащея", к смелым неразрешающимся диссонансам, к свободе тональных сопоставлений... Музыканты предыдущих поколений различно расценивали новое произведение Римского-Корсакова.

Безоговорочным признанием „Кащея" выделялось мнение С. И. Танеева. Он сразу же определил эту оперу как „произведение гениальное".

Высоко ценил „Кащея" и А. К. Глазунов... Однако смелость гармонических приемов в „Кащее" выходила за пределы присущего Глазунову восприятия... Приблизительно так же относился к „Кащею" и А. К. Лядов. Считая произведение „замечательным", он все же находил, что автор перешел здесь пределы возможного, и, — выражая свою мысль в академически-учительской терминологии, характерной для одной из сторон вечно двойственного существа Лядова, — утверждал, что гармония в „Кащее" местами... неверная!»[5]

Римский-Корсаков сознавал, что вводит в искусство новые и «крайние» в своей остроте средства музыкальной выразительности. Об этом он неоднократно говорил, подчеркивая однако, что за пределы реалистического стиля музыка «Кащея» не выходит.

Вскоре после завершения «Кащея» Римский-Корсаков писал Кругликову, что в этой опере «гармония доведена до крайних пределов, хотя в *сверхгармонию* не переходит»[6]. Несколько позже он писал тому же адресату: «„Кащей" совершенно не похож на „Сервилию" и другие последние оперы. Гармония в нем изысканная и пряная до предела, за

которым начинается декадентство; но пения много»[7]. Как и в других волшебных операх, Римский-Корсаков различными музыкальными средствами рисует мир людей и мир фантастических существ. Но в «Кащее» это различие и резче, и сложнее, чем, например, в «Снегурочке».

Римский-Корсаков прав, указывая, что в «Кащее» «пения много». Действительно, в «Кащее» много певучих, красивых мелодий. И как обычно для Римского-Корсакова, плавная мелодика прежде всего характерна для персонажей человеческого мира. Но мелодизма отнюдь не лишен и мир, связанный с Кащеем, хотя самому Кащею Римский-Корсаков не дал напевных мелодий, теплых песенных интонаций.

Не случайно Римский-Корсаков в цитированных письмах обращает внимание на гармонический стиль «Кащея». Не случайно и Гнесин отмечает, что «кащеевские гармонии» (такое наименование укрепилось за гармониями этой оперы) озадачили многих музыкантов. Действительно, именно в сфере гармонии «Кащей» внес особенно много нового в стиль Римского-Корсакова и в русскую музыку.

Мы не раз уже говорили, какими средствами Римский-Корсаков достигает впечатления фантастичности, волшебности. Это прежде всего гармонии, а также мелодические обороты, вырастающие из сложных ладов (уменьшенного, увеличенного, цепного). Те же в основе музыкально-выразительные средства мы видим и в «Кащее». Как и в других операх, Римский-Корсаков сочетает в «Кащее» гармонии сложных ладов с гармониями мажоро-минорной (иначе — диатонической) системы. С одной стороны, «обычными» гармониями оттеняется необычность гармоний новых, «кащеевских». С другой стороны, мажоро-минорная система и в «Кащее» остается ведущей, определяющей ясную логику гармонического мышления.

Сам Римский-Корсаков говорит (в письме к Петровскому), что отличие стиля «Кащея» от стиля декадентской музыки заключается «в безусловной логичности сочетаний, в невидимом присутствии тоники всегда и в безупречном голосоведении»[8].

В «Кащее» значительно больше острых, диссонирующих звукосочетаний, больше «колючих» мелодий, больше «пряных», по определению самого композитора, звучаний, чем в «Снегурочке» или в «Садко». Это связано с особым замыслом «Кащея».

Всякий, кто слышал «Кащея», помнит начало лаконичного вступления:




Первые же звуки его приковывают слух. Угрожающая, будто вползающая тема (унисон фаготов и струнных в низком регистре) — это лейтмотив Кащея. В оперном творчестве Римского-Корсакова можно найти его прототип. Одна из часто встречающихся в опере трансформаций темы Кащея — обращение:




Когда слушаешь лейтмотив Кащея в этом виде, сразу вспоминается лейтмотив другого корсаковского персонажа — Бомелия (см. пример 101). В обеих мелодиях — причудливо изломанная хроматика, обе как будто «сжались», уложившись в интервал терции: малой — у Бомелия, большой (или уменьшенной кварты) — у Кащея.

Кащей, так же как и Бомелий, — олицетворение зла, бездушия*. Конечно, есть и явное различие в эмоциональной окраске лейтмотивов Кащея и Бомелия. Когда лейтмотив Кащея звучит в основном виде (начало вступления, см. пример 121), он воспринимается как музыкальный образ злобного и страшного существа. Лейтмотив же Бомелия создает представление о существе злобном, но вызывающем не столько страх, сколько отвращение.

* Мы видели, что «бомелианские» интонации проникли и в партию Сальери, когда он замыслил свое злодеяние.

Тема Кащея проходит через всю оперу. Изменения этой темы настолько богаты, что постоянное возвращение ее отнюдь не производит впечатления однотонности. Например, в сцене, когда Кащей понимает, что настает его конец, музыка, построенная на его теме, великолепно выражает бессильную ярость.

Вернемся к вступлению (см. пример 121). Тему Кащея сменяют таинственные, призрачные, мрачно-гнетущие аккордовые последования. На фоне необычного органного пункта — выдержанного в нижних голосах тритона (уменьшенная квинта) — спускаются по целым тонам большие терции (деревянные духовые и валторны). Музыка построена на шести звуках целотонной гаммы. Музыкальный образ этот происхождение свое ведет в конечном счете от музыкального образа другого злого русского волшебника — глинкинского Черномора. От этой причудливой музыки действительно как будто все цепенеет в немом страхе; между тем необычайный по выразительности эффект достигается здесь средствами, по существу, несложными и выросшими из традиций русской классики*.

У Кащея есть и более сложные «гармонические характеристики». Остро диссонирующее созвучие (альтерированный минорный доминантнонаккорд) говорит об ужасе, охватившем Кащея при мысли о возможной смерти: «Ужели смерть моя?»

Иные гармонические краски и интонации в ариозо Кащея «Природы постигнута тайна»:




* Стонт, кстатн, обратнть вннмание на сходные сюжетные народно-сказочные мотнвы, которые сблнжают фабулы опер Глинкн н Римского-Корсакова, а также, в нзвестной мере, облнкн Черномора н Кащея. Впрочем, несколько буффонный (особенно у Пушкина) образ «злого карлы» имеет мало общего с мрачно-зловещим облнком Кащея.




Можно поражаться богатству творческой фантазии и высокому мастерству, с какими Римский-Корсаков применяет в своих операх тритоновые гармонии и интонации. Сколько различных образов, различных настроений создает он с помощью «тритоновости»! Здесь, в ариозо Кащея, тритоновые интонации, упорно, нарочито механично повторяющиеся и в сопровождении и в вокальной партии, производят впечатление чего-то бездушного. Кащей поет о бессмертии («Мной найден бессмертия дар»), но ариозо его хочется назвать песней мертвеца; от этой причудливой музыки веет леденящим холодом могилы. Партию Кащея Римский-Корсаков вообще лишил жизненности, тепла, напевности, в ней на протяжении всей оперы нет ни одной живой интонации.

Мертвящий музыкальный образ Кащея господствует в музыке Кащеева царства; но есть в этой музыке и другие краски. Когда Кащей заклинаниями поднимает вьюгу, невидимый хор поет под звуки гуслей-самогудов:

Вьюга белая, метель,
Опуши сосну и ель
На Кащеевом дворе
Об осенней о поре.

Текст этого хора, его лексика, речевые обороты несомненно близки к русским песням. Очень близка к русским народным плясовым напевам и положенная в основу хора короткая мелодия:




Почему в музыку Кащеева царства Римский-Корсаков неожиданно и как будто непоследовательно вводит народно-

песенную мелодику? Заметим, что тот же невидимый хор в конце третьей картины, после смерти Кащея, радостно возглашает:

Конец злому царству!
Нет более волшебных оков.

Итак, невидимые участники хора — это сила, лишь временно и против воли подчиненная Кащею. Отсюда вытекает и двойственный характер хора «Вьюга белая, метель». В партии хора — простая, народного склада и танцевального оттенка попевка. В оркестровом же сопровождении — тревожные и в то же время холодные звучания (гармония почти целиком основана на уменьшенном септаккорде).

Вполне «кащеевский» характер музыка хора принимает, когда светятся черепа на частоколе Кащеева двора. «Трясут черепами, стучат костями искатели смерти седого Кащея», — поет хор; а в оркестре ему отвечает стук костей. Резкие, жесткие звучания* этого эпизода напоминают об участи всех, кто пытался вступить в борьбу с бессмертным чародеем:







О том, что невидимый хор — пленники Кащея, можно догадаться. О том, что Буря-Богатырь насильственно подчинен Кащею колдовскими чарами, догадываться не нужно — это ясно из текста и хода действия оперы.

* Эти жесткие звучания основаны на одной из излюбленных Римским-Корсаковым гармоний — увеличенном трезвучии. Применение их совершенно необычное: сначала звучит одно увеличенное трезвучие, затем одновременно два и, наконец, одновременно три (*ges — b — d*, *g — ces — es* и *f — a — des*)! Это путь к некоторым гармониям «Золотого петушка».

Музыка Бури-Богатыря рисует его и как бурю, стихию ветра — хроматическими пассажами в оркестре, и как богатыря — в его песне:




Музыкальный мир Кащеевны, с одной стороны, близок к музыке Кащея и Кащеева царства; с другой стороны — в нем немало характерного именно для Кащеевны.

Здесь слышатся зловещие хроматические интонации (звучит и хроматическая тема Кащея), доминируют подчеркнуто значительные большие терции. Но различными изменениями и введением нового тематического материала музыке придан иной колорит. Это царство манящей, одурманивающей и неотразимой в своем колдовском очаровании красоты. Замечательно заклинание волшебного напитка, который готовит Кащеевна для Ивана-королевича: «Цветы, цветы, даруйте чары мне свои».

Это один из самых ярких и оригинальных по музыке фантастических эпизодов в операх Римского-Корсакова. Изумительно красиво таинственно-зловещее движение больших терций в оркестре. Если партия Кащея лишена напевности, то этого никак нельзя сказать о партии Кащеевны. Мелодика ее, при всей необычности (преобладание терцового или хроматического движения), покоряет своей оригинальной красотой, так же как и вся сцена заклинания. Иной (и более обычный) тип мелодики — в грозной песне о мече с волевыми, решительными возгласами, с резкими аккордами медных. Образ Кащеевны постепенно меняется. Горячие, страстные интонации появляются в дуэте с Иваном-королевичем. А в сцене, где Кащеевна превращается в плакучую иву, музыка проникнута подлинно человечным чувством. Здесь и судьба Кащеевны, и характер музыки вызывают ассоциации со сценой смерти Снегурочки и с превращением Волховы в реку.

Кащеевна лишь отчасти противопоставлена Кащею и его «злому царству». Совершенно иной, резко отличный от кащеевского мир — Царевна Ненаглядная Краса и Иван-королевич.

Приходится признать, что музыка Ивана-королевича не очень удалась композитору; она малоиндивидуальна, хотя в ней есть эпизоды с красивой, благородной песенной мелодикой (ариетта «О, слушай, ночь»). Попытка придать облику Ивана-королевича черты героики оказалась неудачной: короткий «воинственный» лейтмотив Ивана-королевича маловыразителен. Превосходен упоминавшийся уже дуэт Ивана-королевича и Кащеевны, но в этой музыке — в том числе и в партии Ивана-королевича — доминирует тематический материал Кащеевны.

Царевна Ненаглядная Краса обрисована не менее ярко, чем Кащеевна, но, разумеется, в совершенно иных тонах. Образ этот в высшей степени человечен, и человечность эту Римский-Корсаков подчеркивает, как всегда, теплыми народно-песенными интонациями. Трогательной и кроткой жалобой звучит лаконичное ариозо Царевны в начале первой картины:



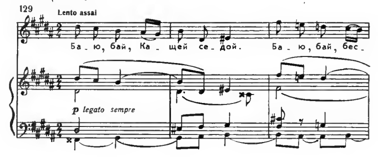

Другая тема Царевны (в том же ариозо) — род жалобы-причитания:




Тематический материал ариозо в дальнейшем разнообразно трансформируется, выражая радость, надежду, но больше всего — страдание.

Особое место в музыке Царевны занимает «злая колыбельная». Царевна полна ненависти к Кащею и желает ему всяческих бед. Знакомые очертания темы Царевны в колыбельной появляются в прихотливом сочетании с изысканны-

ми, пряными гармониями и угловатыми мелодическими интонациями:







Это очень тонко задуманный и не менее тонко выполненный художественный образ. В музыке легко узнается облик Царевны, и в то же время ощущается ядовитая атмосфера Кащеева царства.

Господствующие в «Кащее бессмертном» безотрадные, мрачные, одурманивающие или печальные тона смягчаются, в сущности, лишь двумя вполне светлыми эпизодами. Это небольшой, очень мелодичный, но не оригинальный по музыке дуэт Царевны и Ивана-королевича (при встрече в царстве Кащея) и, к сожалению, чрезмерно лаконичный апофеоз — конец Кащеева царства, освобождение узников, провозглашение долгожданной воли.

В заключение — о существенной структурной особенности «Кащея». Это непрерывность музыки. В «Кащее», как и в других корсаковских операх, есть законченные, более или менее самостоятельные вокальные и оркестрово-хоровые эпизоды; но выделить их из общей ткани музыки трудно; сравнительно легко «вынимается» лишь сцена Кащеевны,

часто исполняемая на концертной эстраде. Перерывов нет даже между отдельными картинами оперы, которые соединены краткими интермеццо для «частых перемен» декораций. Такая структура в сочетании с единством тематического материала — одно из возможных проявлений принципа симфонизации оперы.

Первая постановка «Кащея бессмертного» состоялась в Москве, в Частной опере, 12 декабря 1902 года (в том же спектакле шла «Иоланта» Чайковского); дирижировал М. М. Ипполитов-Иванов. Партию Кащея пел Ф. А. Ошустович, Кащеевны — В. Н. Петрова-Званцева, Царевны — Н. И. Забела, Ивана-королевича — М. В. Бочаров, Бури-Богатыря — В. В. Осипов. Среди исполнителей выделилась Н. И. Забела и в особенности В. Н. Петрова-Званцева, исполнявшая наиболее ответственную партию оперы. «Обращение Кащеевны к мечу, — вспоминает С. Н. Дурылин, — у Петровой звучало как властное, черное заклинание, и верилось, что меч, ею заклятый, будет губителен для ее врагов»[9].

Успех «Кащея» явился своего рода компенсацией за неуспех «Сервилии». Впрочем, Римский-Корсаков, сознавая новизну музыки «Кащея», замечает: «...публика вряд ли разобралась в своих впечатлениях. Венки и вызовы автора еще ничего не определяют, особенно в Москве, где почему-то меня любят»[10].

## Глава пятнадцатая

# «Сказание о невидимом граде Китеже»

31 мая 1901 года Николай Андреевич писал Бельскому: «Я пересматривал свои затеи для „Града Китежа" и многим остался доволен, хотя это все ничтожные отрывки. Мне ужасно хочется им заняться. Я принимаюсь за „Навзикаю" только потому, что Вы мне ничего не даете. Пришлите что-нибудь для Китежа, а также сценарий...»[1]

Итак, музыка «Китежа» начала возникать, видимо, в 1901 году, а может быть, и раньше, но, очевидно, лишь в тематических зернах: ни одного более или менее законченного фрагмента Римский-Корсаков написать не мог, так как не имел ни текста, ни даже отчетливо выработанного плана оперы (сценария). Начало работы по готовому уже либретто относится к 1903 году. В первые месяцы этого года Римский-Корсаков получил от Бельского значительную часть либретто, а весной закончил набросок первого акта.

Дальнейшая работа над «Сказанием» протекала так. В письме, 13 июля 1903 года, Римский-Корсаков писал Бельскому: «...Завтра я кончаю „Пана воеводу", и, следовательно, ничто не будет мне мешать начать работу над нашим „Сказанием " с 15 июля...»[2]

Ни одного дня «передышки»! Уже из этого видно, насколько увлечен был Римский-Корсаков «Сказанием». Обратим внимание и на то, что сочинение «Китежа» в первой половине 1903 года переплеталось с работой над «Паном воеводой». Обычно деловито последовательный в распределении своей работы, Римский-Корсаков на этот раз «не утерпел» — принялся за «Китеж», не закончив предшествовавшей оперы. Здесь же, кстати, одно из объяснений относи-

тельной неудачи «Пана воеводы». Мысль Римского-Корсакова в период сочинения «Пана воеводы» все больше и больше поглощало «Сказание».

Либретто «Сказания» Бельский закончил, видимо, к началу лета 1903 года; основная помеха была устранена, и Римский-Корсаков, завершив «Пана воеводу», начал писать один эпизод оперы за другим. Оркестровку на этот раз он не откладывал до окончания оперы. Полностью, в оркестровой партитуре, «Сказание о граде Китеже» было завершено осенью 1904 года, после полутора лет интенсивного труда*.

В фабуле «Сказания» историческая основа сплетается с легендарными событиями, о которых повествуют народные предания. В. И. Бельский в предисловии к опере сообщает: «В основу „Сказания" положены: так называемый китежский „Летописец", сообщенный Мелединым и отпечатанный в замечаниях Бессонова к IV выпуску собрания песен Киреевского, различные устные предания о невидимом граде, отчасти приведенные там же, а также один эпизод из сказания о Февронии Муромской»[3].

Бельский называет здесь далеко не все источники, послужившие основой либретто и привлекавшие внимание Римского-Корсакова к легенде о невидимом граде. Бельский не упоминает, в частности, о литературных произведениях, повлиявших на «Китеж». В. В. Ястребцев указывает со слов композитора, что в либретто «кое-что заимствовано из известного романа „В лесах" и „На горах" Мельникова-Печерского...»[4]

О древней раскольничьей легенде в романе Мельникова-Печерского говорится не раз. Изложением этой легенды открывается первая глава романа «В лесах».

«Верховое Заволжье — край привольный... в заволжском Верховье Русь исстари уселась по лесам и болотам. Судя по людскому наречному говору — новгородцы в давние Рюриковы времена там поселились. Преданья о Батыевом разгроме там свежи. Укажут и „тропу Батыеву" и место невидимого града Китежа на озере Светлом Яре. Цел тот город до сих пор — с белокаменными стенами, златоверхими церквами, с честными монастырями, с княженецкими узорчатыми теремами, с боярскими каменными палатами, с рубленными из кондового, негниющего леса домами. Цел

* На рукописи партитуры «Китежа» имеется авторская пометка: «Утром 27 сентября 1904 года кончена партитура всей оперы...» Там же Римским-Корсаковым сделана приписка: «Переделка закончена на 29 января 1905 г.».

град, но невидим. Не видать грешным людям славного Китежа. Сокрылся он чудесно, божьим повеленьем, когда безбожный царь Батый, разорив Русь Суздальскую, пошел воевать Русь Китежскую. Подошел татарский царь ко граду Великому Китежу, восхотел дома огнем спалить, мужей избить либо в полон угнать, жен и девиц в наложницы взять. Не допустил господь басурманского поруганья над святыней христианскою. Десять дней, десять ночей Батыевы полчища искали града Китежа и не могли сыскать, ослепленные. И досель тот град невидим стоит, — откроется перед страшным Христовым судилищем. А на озере Светлом Яре, тихим летним вечером, виднеются отраженные в воде стены, церкви, монастыри, терема княженецкие, хоромы боярские, дворы посадских людей. И слышится по ночам глухой, заунывный звон колоколов китежских»[5].

Из романа Мельникова-Печерского перешли в оперу и отдельные сюжетные мотивы. Мы увидим, например, познакомившись с фабулой оперы, что в «Сказании» нашли отражение следующие строки китежского «Летописца», приводимые Мельниковым-Печерским по древней рукописи. «И много брася (боролся. — *А. С.*) благоверный князь Георгий с нечестивым царем Батыем, не пущая его во град... Егда же бысть нощь, изыде тайно из Малого Китежа на озеро Светлый Яр в Большой Китеж. На утрие же восста нечестивый царь и взял Малый Китеж и всех во граде том поруби и нача мучити некоего человека града того Гришку Кутерьму, и той, не могий мук терпети, поведа ему путь к озеру Светлому Яру, иде же благоверный князь Георгий скрыся»[6].

Мотивы легенды о Февронии Муромской и князе Петре вошли в оперу Римского-Корсакова со значительными изменениями (на которых нет надобности останавливаться). Но в освещении, в трактовке основного образа легенды — образа самой Февронии — Бельский и Римский-Корсаков весьма близки к первоисточнику. В разной мере использованы Бельским и другие памятники древней русской литературы (например, Ипатьевская летопись, сказание о Юлиании Лазаревской); на древнюю русскую литературу — на сказания и старинные песни — опирается и лексика либретто «Сказания».

Лишь в специальном исследовании можно было бы показать, какие именно сюжетные мотивы многочисленных эпических источников вошли в оперу Римского-Корсакова и как они трансформированы либреттистом и композитором.

Обратим внимание только на то, что авторам «Китежа» пришлось сделать выбор между различными вариантами судьбы китежан и князя Юрия и различными вариантами спасения Великого Китежа.

По одним спискам сказания, Великий Китеж был разорен татарами, князь Юрий (Георгий) убит; после этого Китеж скрылся от глаз людских. По другим вариантам легенды, Китеж не был найден татарами и скрылся невредимым. Именно эту, вторую версию излагает в начале своего романа Мельников-Печерский.

В преданиях имеются три версии спасения Китежа. По одной из них, Китеж скрылся под землей. По другой — опустился на дно озера Светлояр. По третьей — стал невидимым и недоступным для посещения людьми, хотя и можно увидеть отражение города в водах озера. В начале романа Мельникова-Печерского приводится именно эта версия предания.

Римский-Корсаков и Бельский избрали как раз те версии, которые излагаются в первой главе романа «В лесах». Из этого ясно, что фабула «Сказания о невидимом граде Китеже» сложилась под значительным воздействием романа Мельникова-Печерского. Заметим также, что Римский-Корсаков и Бельский избрали, вслед за Мельниковым-Печерским, наиболее поэтичный вариант легенды о Китеже.

Римский-Корсаков принимал деятельное участие в разработке сюжета. Им написаны и некоторые (впрочем, немногие) сцены либретто. В результате длительной совместной работы композитора и либреттиста сложился окончательный план оперы и текст либретто, по которому написано «Сказание».

Фабула «Сказания» такова. В глухих керженских лесах, в Заволжье, живет юная Феврония вместе с братом, бортником-древолазом*. Одинокая жизнь не тяготит Февронию. Она счастлива в общении с природой. Феврония видит друзей в диких лесных животных, которые приходят на ее зов, безбоязненно берут из ее рук пищу. Февронию, окруженную зверями, встречает забредший на охоте в глубь леса княжич Всеволод, сын китежского князя Юрия (Георгия). Феврония перевязывает княжичу рану, принимая его за одного из княжьих слуг. С первой же встречи возникает взаимная любовь. Феврония становится невестой неведомого юноши. Всево-

* Бортничество — распространенный в старой Руси промысел: добыча меда диких лесных пчел.

лод уходит. Появляются стрельцы, разыскивающие Всеволода. От них Феврония узнает, что ее будущий муж — сын китежского князя.

Второе действие — в городе Малом Китеже. На торговой площади народ ожидает приезда невесты Всеволода. Медведчик показывает ручного медведя. Гусляр поет былину, предсказывая гибель китежскому краю. Выходят «лучшие люди» — знатные китежане. Они недовольны выбором Всеволода: сестра бортника станет китежской княгиней! «Лучшие люди» подкупают пропойцу Гришку Кутерьму; Гришка берется «честь воздать» невесте. Появляется поезд невесты княжича, ее сопровождают слуги Всеволода; среди них дружко Федор Поярок. Феврония кротко сносит наглые издевательства Гришки. За нее вступается народ: Гришку прогоняют с торговой площади.

Сцена эта внезапно сменяется другой — набегом татарского войска. Татары врываются в Малый Китеж, убивают китежан. Многих пытали татары, чтобы узнать от жителей Малого Китежа дорогу к Великому Китежу. Но нелегко найти изменника. «Эх, и зол народ, — говорят татарские богатыри, — хоть жилы тянут, а он пути не скажет». Не выдержал страха пыток только «последний пьяница» Гришка Кутерьма, которого притащили на площадь татары. Он согласился указать врагам потайную дорогу.

Первая картина третьего действия — в Великом Китеже. Мудрый князь Юрий выстроил город Великий Китеж в глубине непроходимых лесов и болот, чтобы не мог добраться до него враг. Приходит туда Федор Поярок, ослепленный татарами, и от него узнают китежане, что и на Великий Китеж движется татарское войско; нашелся предатель, указавший дорогу врагам. Поярок называет предателя — это Феврония. Гришка Кутерьма не только указал путь татарам, но и оклеветал молодую княгиню.

Без борьбы китежане не хотят покориться врагу. Малочисленная китежская дружина с Всеволодом во главе отправляется против татар. По молитве китежан богородица скрывает Китеж от глаз людских: Китеж становится невидимым. Дружина гибнет в неравном бою с бесчисленным татарским войском.

На сцене битва русских с татарами не показана. О ней рассказывает симфонический антракт «Сеча при Керженце» — переход ко второй картине третьего действия.

Вторая картина третьего акта — на берегу озера Светлый Яр. Сюда приводит Гришка татарское войско. Озеро

покрыто густым вечерним туманом. За озером находится Великий Китеж. Татары решают ждать рассвета. Гришку привязывают к дереву. Если нет за озером Китежа, не минуют Гришку лютые муки. Если же действительно Гришка привел к стольному граду, татары поступят с ним «милостиво» — отрубят ему голову: «Не изменяй родному князю».

Татары засыпают. Гришка признается Февронии, что он оклеветал ее: «Как повел я рать татарскую, на тебя велел всем сказывать». Феврония освобождает Гришку, чтобы он мог покаяться в своих преступлениях: «Кайся, всякий грех прощается». В муках угрызения совести Гришка подбегает к озеру и хочет утопиться. Первые лучи солнца освещают озеро. Туман рассеивается, и Гришку останавливает невиданное зрелище: противоположный берег пуст — город стал невидим, но в воде продолжает отражаться невидимый Китеж. Слышен торжественный звон китежских колоколов. Помутившийся уже разум Кутерьмы не выдерживает: с диким воплем безумный Гришка убегает в лес, увлекая с собой Февронию. От крика Гришки просыпаются татары. Пораженные представшим перед ними чудом, они в ужасе разбегаются.

Первая картина четвертого действия — в глухой чаще керженских лесов. Ночь. Измученная Феврония пробирается сквозь цепкие кусты. За ней следует Гришка. Феврония пытается поддержать его душевные силы. В припадке безумия Гришка убегает. Феврония в изнеможении ложится на траву. Лес преображается: вырастают цветы, на ветках деревьев зажигаются свечи. Голос райской птицы Алконост предвещает Февронии смерть. Появляется призрак Всеволода. Голос райской птицы Сирин предвещает им вечную жизнь. Феврония и Всеволод медленно уходят.

Первую картину четвертого действия соединяет со следующей картиной музыкальный антракт «Хождение в невидимый град».

Заключительная картина — в преображенном Китеже. Всеволода и Февронию приветствуют народ и князь Юрий. Феврония вспоминает о Гришке и пишет ему письмо. Всеволод и Феврония направляются в собор венчаться.

Почти каждая опера Римского-Корсакова — новое слово в эволюции оперного жанра. И «Сказание» не повторяет по типу своему ни одной из ранее написанных опер. Это не значит, что исключены всякие аналогии — прежде всего с корсаковскими операми. Эпичность, столь характерная для

творчества Римского-Корсáкова, в «Китеже» осознанно положена в основу драматургии. Римский-Корсаков счел даже нужным декларировать это.

В предисловии к опере («Замечания к тексту»), написанном В. И. Бельским, говорится, что недостаточное количество драматического действия в большинстве картин оперы допущено «совершенно сознательно в убеждении, что незыблемость требования от сценического представления во что бы то ни стало движения — частых и решительных смен положения — подлежит оспариванию, ибо органическая связность настроений и логичность их смены заявляет не меньше прав на признание».

В том же предисловии мы читаем: «...план и текст настоящей оперы... во всех стадиях своей долгой обработки подвергались совместному с композитором обсуждению. ...И следовательно, в тексте не может быть ни одного намерения, которое не было бы одобрено композитором».

Как ясно и из названия предисловия («Замечания к тексту»), и из его содержания, Бельский говорит о важнейших особенностях либретто «Сказания». Но поскольку либретто представляет собой основу драматургии оперы, то высказывание Бельского, несомненно, выражает и точку зрения Римского-Корсакова на драматургический план оперы. Впрочем, как будет видно в дальнейшем, музыка Римского-Корсакова вносит некоторые коррективы к общему тону либретто Бельского.

«Сказание о граде Китеже» естественно сопоставить с двумя операми Римского-Корсакова: с «Псковитянкой» — «оперой-летописью», по определению Асафьева, и с «Садко» — оперой-былиной, по определению самого Римского-Корсакова.

Как и «Псковитянка», «Сказание» воскрешает драматические события далекого прошлого нашей родины. Однако «Китеж» нельзя назвать исторической оперой в обычном значении этого понятия. Историческая основа сплетена в «Китеже» с фантастическими событиями. Здесь точка соприкосновения «Китежа» с «Садко». Но и «Садко» весьма существенно отличается от «Китежа». Суть музыкально-драматического повествования в опере-былине в волшебных сценах. Совсем не то в «Китеже». Здесь Римский-Корсаков воскрешает подлинную страницу далекой русской жизни; однако он ставит своей задачей показать ее такой, какой донесли ее до нас сквозь столетия народные предания. Этим и определяется новый для Римского-Корсакова жанр —

опера-легенда. Жанр этот вполне отчетливо указан Римским-Корсаковым в названии оперы — сказание!

Римского-Корсакова в его волшебных операх всегда манила, как сам он говорил, языческая старина. И не имело значения, к какому времени отнесено было действие: к мифически-языческому («Снегурочка», «Кащей»), мифически-христианскому («Салтан»), к более или менее конкретной языческой или полуязыческой-полухристианской эпохе («Млада», «Садко»), или даже к временам хронологически близким (гоголевские оперы). В фантастических сценах всех этих опер оживали образы языческой мифологии.

С «Китежем» в творчество Римского-Корсакова вошел миф христианский. А вместе с ним вошли элементы религиозной фантастики, которая дала повод к разноречивым суждениям об этом произведении.

«Китеж» появился на сцене в 1907 году, в период начавшейся уже реакции, когда часть русской интеллигенции подпала под влияние мистических умонастроений, когда ширилось увлечение символистскими течениями в литературе и искусстве. Критики модернисткого толка объявили оперу Римского-Корсакова произведением мистическим, русским «Парсифалем», мистерией.

Мнениям модернистской критики противостояли сравнительно немногие высказывания критиков реалистического направления. Один из наиболее проницательных критиков того времени, убежденный защитник реалистического искусства Н. Д. Кашкин определил «Сказание» как «мастерское изображение глубоко народных русских воззрений на возвышенные стороны человеческого сознания»[7].

«Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» — произведение реалистическое, произведение высокого идейного замысла, хотя и не свободное от идейных противоречий; это патриотическая опера, основное содержание которой — повествование о борьбе русского народа против захватчиков.

Критика, видевшая в «Китеже» «мистическое действо», игнорировала народную борьбу. Между тем это основное в «Китеже». И начиная со сцены набега в центре событий стоит трагедия великого народа, ведущего героическую, но пока еще неравную борьбу за свободу и независимость. Это драматургический узел, крепко стягивающий все сюжетные линии оперы, хотя в ней и нет так называемых «батальных» картин. Схватку между татарами и китежской дружиной Римский-Корсаков, как мы уже знаем, показывает не на сце-

не, а в симфонической картине (музыкальном антракте) «Сеча при Керженце». Но не только «Сеча», о которой речь будет в дальнейшем, дает представление о героизме китежан. Федор Поярок рассказывает о твердости жителей Малого Китежа: «Муками всех жителей терзали, путь на стольный град пытая... И сносили молча даже и до смерти». В Великом Китеже к борьбе с врагом готова не только дружина; «весь народ, от старого до малого, с оружием в руках» (из ремарки Римского-Корсакова) готовится к отпору врагу. В этой важнейшей сюжетной линии оперы Римский-Корсаков иначе освещает исторические события, чем китежские легенды, где на первый план выдвинута не борьба, а гибель китежан и чудесное спасение уцелевших в невидимом граде.

Самое же спасение, преображение Китежа и жизнь в невидимом граде Римский-Корсаков рисует, в общем не делая существенных отступлений от китежских сказаний.

Мистичность, в той или иной мере свойственная китежским преданиям, конечно, отразилась в религиозной фантастике последних двух картин оперы (впрочем, гораздо больше в либретто Бельского, чем в музыке Римского-Корсакова). Но не следует эту мистичность преувеличивать. Февронии является призрак Всеволода. Однако призрак оказывается реальностью. Всеволод обращается к Февронии: «Мертв лежал я в чистом поле, сорок смертных ран на теле. Было то, но минуло; нынче жив и бога славлю». Мистика уступает место реальности и в следующих сценах. Хотя поют Алконост и Сирин: «Двери райские вам открылися», хотя преображенный Китеж сияет «неизреченным светом», все же ясно, что это совсем не потусторонний мир. Это мир земной, скрывшийся от людских глаз. Есть даже прямое общение преображенного Китежа с людским миром. Феврония пишет Гришке письмо («В мертвых не вменяй ты нас, мы живы, Китежград не пал, но скрылся»), а Отрок должен отнести его, то есть выйти из преображенного Китежа и войти в среду людей, оставшихся в обычной реальной обстановке.

Сюжетный мотив письма возник, несомненно, под впечатлением легендарной грамоты пропавшего сына к родителям, присланной из невидимого Китежа. Эта грамота, приводимая Мельниковым-Печерским, ясно показывает, что, по древним народным представлениям, Китеж не перешел в иной, неземной мир.

«Пишу аз к вам, родители, о сем, что хощете меня поминати и друга моего советного заставляете псалтырь по мне

говорить. И вы от сего престаньте, аз бо жив еще есмь, егда же приидет смерть, тогда вам ведомость пришлю... Аз живу в земном царстве, в невидимом граде Китеже...»[8] Некоторые детали грамоты использованы Римским-Корсаковым и Бельским в обрисовке жизни преображенного Китежа, в письме Февронии.

Римский-Корсаков перебрасывает своего рода «музыкальную арку» между преображенным Китежем и Китежем реальным, подчеркивая этим земные корни преображенного Китежа. Китежские девушки, например, поют Февронии недопетую в Малом Китеже свадебную песню. В новом Китеже звучат в трансформированном виде и другие темы реального Китежа.

Все это дает право прийти к выводу: в преображении Китежа и в апофеозе (заключительной картине) оперы воплощена наивно-сказочная, родившаяся в далекие времена народная мечта о спасении от реальных и непереносимых бедствий в п луреальном, невидимом, но не ушедшем в иной мир, не оторванном от родной земли прекрасном граде Китеже.

Нельзя не оценить поэтической красоты таких эпизодов, как преображение Великого Китежа, скрывающегося от глаз людских, преображение леса, музыкальная картина «Хождение в невидимый град». И все-таки не в этих эпизодах полностью проявилась мощь и самобытность творческой мысли Римского-Корсакова, а в изображении людей, их чувств и действий, в раскрытии их характеров.

Центральный сценический образ «Сказания», конечно, Феврония. Очень легко устанавливается здесь преемственность. Феврония — одна из тех чистых и обреченных на гибель женщин, каких мы не раз уже встречали в операх Римского-Корсакова. Но есть у Февронии и свои, лишь ей присущие черты.

Февронии свойственно благостное смирение, жертвенность, своего рода непротивленчество. Однако, подметив лишь это, пройдя мимо других черт Февронии, мы получим одностороннее представление о героине «Китежа».

Сравним Февронию с Марфой, невинной, безропотной и, по существу, пассивной, при всем ее обаянии, жертвой судьбы и людской злобы. Феврония — иная. Она решает освободить Гришку, хорошо сознавая грозящую ей за это опасность. В Февронии павший духом Гришка видит духовную опору. Мудрая простота Февронии поражает Всеволода при встрече в лесу. Сцена встречи, вернее все первое

действие, заслуживает особого внимания; это развернутая экспозиция образа Февронии.

Краткому симфоническому вступлению Римский-Корсаков дал программное название: «Похвала пустыне». Обычно — и вполне обоснованно — название это относят и к следующей большой сцене, построенной на том же тематическом материале. Феврония славит красоту леса: «Ах ты, лес, мой лес, пустыня прекрасная». На зов Февронии выходят и безбоязненно окружают ее дикие звери. И по тексту, и по сценическому содержанию «Похвала пустыне» — гимн природе, провозглашение единства человека с природой*. Тот же смысл и в обращении Февронии к Всеволоду: «День и ночь у нас служба воскресная... Днем сияет нам солнышко красное, ночью звезды, как свечи, затеплятся». По существу, это такое же пантеистическое прославление природы, как и в «Снегурочке».

Февронией движет любовь к природе, ко всему живому и всего больше — к людям. Здесь она черпает свою высокую душевную стойкость.

А. Н. Римский-Корсаков отмечает «иконописность» предсмертных мечтаний Февронии и полагает, что «этическое ее исповедание не могло не получить христианской окраски в эпоху Батыева нашествия»[11].

С этим можно согласиться лишь в известной степени. «Этическое исповедание» Февронии действительно несет в себе черты христианского всепрошения. Показательна первая встреча Февронии с Всеволодом, где Феврония говорит, обращаясь к княжичу:

Всякого возлюбим, как он есть,
Тяжкий грешник, праведник ли он.

Эта черта получает свое развитие в сцене у озера, когда Феврония освобождает Гришку, и в апофеозе. Феврония сначала хочет ввести Гришку в невидимый Китеж («Как бы

* Образ Февронии, окруженной зверями, приводит на память такие картины Нестерова, как «Юность преподобного Сергия». Римский-Корсаков сам признавал, что испытал влияние живописи Нестерова, сочиняя «Китеж»[9]. И когда в самом начале работы над «Сказанием», 27 мая 1903 года, он изложил Ястребцеву подробный план оперы, «с моим замечанием, — пишет Ястребцев, — что последние две картины „Града Китежа" несколько напоминают по настроению картины Нестерова, Римский-Корсаков вполне согласился»[10]. Можно добавить к этому, что с нестеровскими образами перекликается также — и в большей степени — первое действие. Но вот в сцене татарского набега ничего нестеровского, конечно, нет. Здесь напрашивается другое сопоставление — с драматическими суриковскими полотнами.

Гришеньку в сей град ввести»), а после отказа князя Юрия посылает ему грамоту — «утешенье Грише малое»: «Дай господь тебе покаяться».

Что касается «иконописно-стилизованного» облика Февронии, то он гораздо сильнее ощутим в тексте Бельского, нежели в музыке Римского-Корсакова. Близость к природе, народность — вот основное, что подчеркивает Римский-Корсаков, знакомя слушателя с обликом Февронии во вступлении и в первой картине первого акта. Как убаюкивающий шелест листьев звучат ровные, однотонные фигурации струнных. Они воспринимаются и более обобщенно: как образ умиротворенной, спокойной природы (вспомним фортепианное сопровождение в романсе «Редеет облаков летучая гряда»). На этом фоне появляются — в перекличке деревянных духовых — «пасторальные», свирельные мотивы, в которых нетрудно услышать отголоски русских народных песен.

Очень типична для Римского-Корсакова следующая мелодия:




Это основной лейтмотив Февронии, который не раз возвращается на протяжении всей оперы и из которого вырастают другие, родственные ему мотивы. Мелодия эта близка к некоторым темам Римского-Корсакова, связанным с природой. Естественнее всего сопоставить ее с темой Весны из «Снегурочки». Но мотив Февронии теплее, человечнее, чем тема Весны, — недаром он перекликается и с арией Любавы из «Садко».

Самая человечная, самая «душевная» из тем первого акта звучит со словами благодарности пустыне:

131 Larghetto alla breve

dolce

Ах, спа-си-бо, пу-стыня,за все,про все-за красу за тво-ю ве-ко-веч-ну-ю,

И эта плавная народно-песенная кантилена могла бы прозвучать в «Снегурочке» или в «Царской невесте» и даже напоминает кое-где первую, радостную арию Марфы. Эта мелодия, как и вся партия Февронии, характеризует ясность, спокойствие Февронии, гармоничность ее душевного мира.

Музыка Февронии не ограничивается, конечно, приведенными темами. Но музыкальный облик ее сколько-нибудь существенно не меняется и в следующих картинах оперы. В предпоследней картине Феврония с изумлением видит, как преображается лес: «Ах вы, цветики нездешние, райский крин неувядаемый!» Музыка и здесь говорит о единении с природой. Мелодия бесспорно близка к только что приведенной теме. В апофеозе вновь звучит основной лейтмотив Февронии и родственные ему мотивы.

Феврония — самый цельный по эмоционально-психологической окраске и высокоэтический сценический образ «Сказания». Ей противопоставлен Гришка с его противоречивыми чувствами, мыслями, поступками, с его духовным убожеством. Жалкий, опустившийся пьяница, готовый за чарку хмельного на любую низость, циник, трус, клеветник и предатель, Гришка все же не может позабыть о голосе совести. Этот голос терзает его, звенит в его ушах звоном китежских колоколов и доводит в конце концов до безумия.

Психологическая сложность образа Гришки раскрыла новые стороны музыкально-драматургического дара Римского-Корсакова. Этот характер перекликается с образами народных драм Мусоргского, хотя прямых аналогий Гришке мы у Мусоргского не найдем. Это самостоятельный образ огромной трагической силы. Поистине великолепна сцена в лесу — душевные муки обезумевшего Гришки. Здесь и текст Бельского превосходен, и музыка гениальна.

У Гришки есть сопутствующие ему лейтмотивы. При первом появлении Гришки его характеризует угловатый мотив с плясовым оттенком («Нам-то что? Мы ведь люди гулящие...»). Этот мотив в варьированном виде принимает характер жалобы на беспросветную жизнь («Как в слезах на свет родилися...»). Но основное средство, которым Римский-Корсаков раскрывает страх, владеющий Гришкой, его душевные муки, — это необычайно выразительный речитатив.

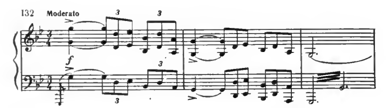
Город Китеж, китежский народ, князь Юрий и некоторые другие действующие лица из числа китежан получили в «Сказании» очень своеобразные музыкальные характеристики. Превосходна большая народная сцена в Малом Китеже (до набега татар) — с оживленной толпой, с ученым медведем и его поводырем, с гусляром, который поет род былины о Китеже (здесь вспоминаются аналогичные торжественные сказы в «Снегурочке» и в «Садко»).

Музыкальный образ Великого Китежа вырастает из двух



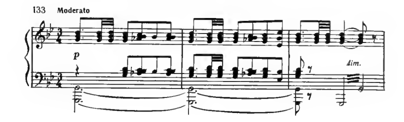
Гришка Кутерьма (опера «Сказание о невидимом граде Китеже») — И. В. Ершов

лейтмотивов, которые получают многостороннее развитие — особенно в первой картине третьего действия (ожидание нашествия татар в Великом Китеже). Иногда они появляются раздельно, а чаще дополняют друг друга. Первый звучит в основном своем виде как гулкий, иногда торжественный, а чаще тревожный перезвон:




Лейтмотив этот значительно видоизменяется и приобретает торжественно-таинственный колорит, когда начинается преображение Великого Китежа и город застилает золотистый туман.

Второй лейтмотив — род фанфары — воспринимается как гордый клич, как древнее русское «Славен город Китеж!» Очень простыми ладовыми изменениями Римский-Корсаков меняет его характер. Он звучит светло в мажоре и приобретает оттенок печали в миноре. Фригийский лад придает ему несколько архаический колорит:




Лейтмотивы Великого Китежа звучат и получают развитие в народных сценах и в монологах. Отрок оплакивает родной город («Горе, горе граду Китежу»), а ему в нежных свирельных звучаниях флейт, гобоев и кларнетов отвечают китежские фанфары, не то утешая его, не то скорбя вместе с ним.

Оба лейтмотива составляют тематическую основу замечательного монолога князя Юрия. Фигура мудрого князя Юрия могла бы найти место в народных драмах Мусоргского. Его ариозо «О слава, богатство суетное» дает право вспомнить и о суровом величии Досифея, и о печальных думах Шакловитого (а также и о предсмертных размышлениях глинкинского Сусанина). И все же князь Юрий глубоко самобытен.

Удивительна мелодика в следующем фрагменте его ариозо:




Она течет торжественно, как мерная народная речь, однако с остроэкспрессивными интонациями. Возвышенная скорбь сочетается здесь с суровым величием. Из колокольного мотива в ариозо князя Юрия рождаются певучие, раз-

думчивые интонации, а мотив фанфарный звучит мягкой, отеческой лаской, обращенной к Китежу·




Ариозо Юрия — один из лучших эпизодов сцены в Великом Китеже, представляющей собой замечательный пример корсаковской драматургии. Действия почти не происходит. Все — в ожидании беды. Общая атмосфера скорби (хотя нет смятения). Но каждый выражает скорбь по-своему. Федор Поярок — в величаво-патетическом обращении к народу. Отрок — в упоминавшейся чудесной, щемящей душу песне-плаче «Горе, горе граду Китежу». Народ — в молениях. Всеволод с дружиной — в хоровой песне «Поднялася с полуночи дружинушка хрестьянская». В этой песне звучит и русская удаль, и мужественная решимость вступить в борьбу с врагом, и в то же время — печаль, рождаемая сознанием неминуемой гибели:

136 Sostenuto
Кн. Всеволод
Под _ ня_ла_ся с по_ лу_ночи, под_ня_ла_ся с по_лу_ но_ чи

С Китежем реальным следует сопоставить Китеж невидимый. В переписке Римского-Корсакова с Бельским мы находим очень характерные строки. Отвечая Бельскому на его письмо, Римский-Корсаков пишет: «Вообще дело идет тихо и туго. Если так и далее пойдет, то возможно, что никогда и не кончу эту оперу, тем более что Вы предъявляете к ней непреодолимые по трудности требования. Например, не угодно ли сделать задыхающийся от избытка восторг в последней картине?.. Я в конце концов, вероятно, и сочиню недурную музыку, а задыхающийся от избытка восторг пусть кто-нибудь другой в чем-нибудь другом сочинит... Ведь это легко сказать: музыка, исторгающая у слушателя

слезы или повергающая его в мистический ужас... Слезы у слушателя — это его слабонервность, а мистический ужас — дело напускное»[12].

Это письмо убедительно свидетельствует о различном понимании Римским-Корсаковым и Бельским характера последней картины. В заключительной картине нет ни экстаза, ни тем более «мистического ужаса». Наоборот, господствующий здесь эмоциональный тон — светлая и спокойная радость. Впрочем, не без оснований в работах о «Китеже» отмечалась некоторая статичность заключительной картины; она открывается «просветленным» колокольным перезвоном, с которым сплетается фанфарная тема Великого Китежа тоже в светлом, мажорном варианте. Показателен и выбор тональности (основной для заключительной картины) — это «ясно-зеленый» F-dur, «цвет весенних березок».

Тот же музыкальный образ лежит в основе музыкального антракта «Хождение в невидимый град».

В апофеозе, так же как и в первой картине третьего действия (в Великом Китеже), есть сцены, которым придан молитвенный характер. Здесь Римский-Корсаков, верный своим художественным принципам, опирается на русское творчество. Замечательна музыка ответа Юрия и Всеволода на вопрос Февронии: «Отчего у вас здесь свет велик?»:




Стилистические истоки этой очень простой и лапидарно-суровой мелодии, поддержанной столь же простыми и суровыми гармониями (параллельные неполные трезвучия), ясны. Это духовные стихи, родственные торжественным былинным напевам.

К приведенному фрагменту очень близка по всему харак-

теру музыки молитва китежан о спасении Великого Китежа в первой картине третьего действия. Оба эти фрагмента принадлежат к тем величавым эпическим русским сказам, которые мы не раз уже встречали в операх Римского-Корсакова. Пожалуй, естественней всего напомнить здесь хор слепых гусляров из «Снегурочки».

Начиная работу над «Китежем», Римский-Корсаков говорил Ястребцеву, что «хочет написать эту оперу очень по-русски»[13]. Свое намерение Римский-Корсаков выполнил. И в образе Февронии, и образах Юрия, Всеволода, Федора Поярка, Отрока, даже Гришки, а также, конечно, в народных сценах — везде мы ясно ощущаем связи с русским народным творчеством, хотя подлинных народных мелодий в «Китеже» очень мало и они не входят в число важнейших тем оперы.

Рисуя русских людей, Римский-Корсаков показывает их высокие душевные качества и многообразие их обликов. Феврония, Юрий, Всеволод, Отрок, Федор Поярок — музыкальные характеристики этих персонажей чрезвычайно индивидуальны. По-иному композитор подошел к музыкальной обрисовке другого действующего в «Китеже» мира — монгольских орд. Римский-Корсаков подчеркивает их грубость, жестокость, духовную примитивность. Индивидуальных музыкальных характеристик они не получают. Музыка их создает своего рода «суммарный» образ.

Здесь мы встречаемся с весьма оригинальной особенностью музыкальной драматургии «Сказания о невидимом граде». Римский-Корсаков, так хорошо знавший и чувствовавший музыкальной Восток, в «Китеже» отказался от восточной музыкальной обрисовки татар. Создавая образы монголов, он опирается опять-таки на русское народное творчество. Татары, поясняет в предисловии к опере Бельский, показаны такими, какими они «представлялись в свое время пораженному народному воображению... без определенной этнографической окраски, лишь с теми их обликами, с какими они рисуются в песнях времен татарщины».

Римский-Корсаков стал на этот путь, чтобы подчеркнуть смысл монгольского нашествия как народного бедствия. Показывая русский народ, поднявшийся на борьбу с врагом, Римский-Корсаков рассказывает об этой борьбе его, народа, словами. В основу музыкальной характеристики монголов и легла поэтому старинная русская песня «Про татарский полон» — «Как за речкою да за Дарьею»; основной вид ее такой:




Мелодия этой песни звучит в нескольких сценах. Иногда в основном виде, но чаще в измененном — как музыкальное воплощение стихийно-грозной силы:

139 Moderato

Не во - ро - ны, не голод-ны-е сле - та - ли-ся на по-бо - и - ще...

тот же смысл имеет и другая тема:




Эту тему Римский-Корсаков тоже связывает и с русскими, и с татарами. Она впервые звучит (в несколько ином виде) как возглас ужаса китежан, когда татары врываются в Малый Китеж. Это своего рода хор-стон «Ой, беда идет, люди». Затем эта мелодия становится темой татарского набега.

Как тему нашествия татар можно рассматривать и короткий четко ритмованный мотив — топот бесчисленной татарской конницы:




Впервые этот мотив появляется в первой картине третьего действия. Поднявшийся на колокольню Отрок вглядывается вдаль и обращается к китежанам:

> Мчатся комони ордынские,
> Скачут полчища со всех сторон...

Приведенные три темы врагов получают развитие, помимо сцен с участием татар, в упоминавшемся симфониче-

ском антракте «Сеча при Керженце»; темы татар вступают здесь в борьбу с темой китежской дружины.

«Сеча при Керженце» — одно из высших достижений Римского-Корсакова в области симфонической музыки. С первых же тактов «Сеча» захватывает своим суровым, «суриковским» драматизмом, воссоздавая картину жестокой схватки. Начинается «Сеча» темой набега; в своем развитии она чередуется и сплетается с мотивом конницы. Затем вступает тема китежской дружины. В «Сече» эта тема звучит несколько иначе, чем в хоре дружины. Небольшими, но выразительными изменениями (а также стремительным движением) Римский-Корсаков подчеркивает мужественные черты мелодии.

Последней вступает мелодия песни «Про татарский полон», сплетаясь с темой дружины. Взволнованный характер музыки подчеркивается не смолкающим на протяжении почти всей картины мотивом конского топота. Битва становится все ожесточеннее. Здесь появляется мотив, связанный с Всеволодом, — из рассказа его (в первом акте) о схватке с медведем. Музыка рисует, очевидно, последний миг роковой схватки Всеволода с татарами. Еще раз в перекличке тромбонов (и других медных) со струнными и деревянными появляется тема набега. Резкий удар оркестра. Битва кончена. Доблестное русское войско полегло на поле битвы. Печально звучит в заключении мелодия песни «Про татарский полон». Теперь она говорит о народном горе.

«Сказание о невидимом граде Китеже» — одна из наиболее оригинальных и глубоких русских опер. В легендарных образах «Сказания» Римский-Корсаков раскрыл трагедию и показал патриотическую и героическую борьбу великого народа. В этом и заключается прежде всего этическая ценность оперы-легенды, созданной высоким вдохновением могучей творческой мысли.

Говоря о тех средствах, с помощью которых Римский-Корсаков воплощает идею «Сказания», на первое место и здесь нужно поставить мелодию. По красоте, по разнообразию и вместе с тем по стилистической выдержанности мелодики «Сказание о граде Китеже» можно поставить рядом с «Царской невестой». А величаво-эпический характер драматургии «Китежа» сближает его с «Садко», однако в опере-былине нет тех потрясающих контрастов, которые мы видим в «Сказании». Вспомним необычный по силе контраст между народной сценой и набегом татар на Малый Китеж. Не менее резкий контраст между музыкой исчеза-

ющего в таинственном тумане Великого Китежа и трагической музыкальной картиной «Сеча при Керженце». Существенная черта драматургии «Китежа» — непрерывное развитие музыкальных образов, в основе которых лежит система лейтмотивов (при разборе оперы мы коснулись лишь важнейших из них). Непрерывность развития не помешала Римскому-Корсакову создать ряд внутренне завершенных сцен и эпизодов, о которых уже шла речь.

В гармоническом стиле «Сказания» нет — и, конечно, не могло быть — пряности кащеевских гармоний. Скорее наоборот, сюжет и весь эпически-легендарный тон оперы влекли ее автора к суровой архаике. Лишь в отдельных наиболее драматических сценах (сцена татар и Гришки во второй картине третьего действия, сцена безумия Гришки в лесу) появляются сложные гармонии, но не изысканные, как в «Кащее», а суровые, даже жесткие.

Премьера «Сказания о невидимом граде Китеже» состоялась 7 февраля 1907 года в Мариинском театре под управлением Ф. М. Блуменфельда. Основные роли исполняли: И. В. Ершов (Гришка Кутерьма), М. Н. Кузнецова-Бенуа (Феврония), И. Ф. Филиппов (князь Юрий), А. М. Лабинский (Всеволод), В. С. Шаронов (Федор Поярок), М. Э. Маркович (Отрок), В. И. Касторский (Гусляр), Н. И. Забела (Сирин), Е. И. Збруева (Алконост), И. С. Григорович и К. Т. Серебряков (татарские богатыри Бедяй и Бурундай). Поставил оперу режиссер В. П. Шкафер. Декорации и костюмы были выполнены по эскизам А. М. Васнецова, Н. А. Клодта и К. А. Коровина.

По воспоминаниям Б. В. Асафьева, на премьере не только «были внешние блестящие овации, но чувствовалось, что сразу, с премьеры, музыка оперы вызвала своей мудрой человечностью глубочайший отклик во внутренней, духовной и душевной сфере людей, как это бывает с высокоэтическими явлениями в литературе и искусстве, с произведениями непреходящей ценности»[14].

Из исполнителей, по словам Асафьева, «решительно выдвинулся на первое место в роли Гришки Кутерьмы — трагического образа „Сказания“ — одареннейший, чуткий, нервный артист, восторженный певец-художник — Иван Васильевич Ершов... Он стал центром внимания публики, и эта роль в его передаче осталась непревзойденной»[15].

Глава шестнадцатая

# Римский-Корсаков и консерватория

Рассказ о творческой жизни Римского-Корсакова подходит к концу. Остановимся на той стороне деятельности Николая Андреевича, о которой до сих пор упоминалось лишь вскользь: на длившейся почти четыре десятка лет педагогической работе в Петербургской консерватории, которая ныне носит имя Римского-Корсакова*.

Без малейшего преувеличения можно сказать, что никто из русских композиторов, не исключая даже Танеева, не отдавал столько сил музыкальной педагогике. Школу Римского-Корсакова прошло около двухсот музыкантов. Человек десять из них были его частными учениками, остальные учились у него в консерватории. Речь идет в данном случае об учениках, проходивших у Римского-Корсакова специальные курсы инструментовки и практического сочинения или же полный курс теории композиции**.

Очень многие из учеников Римского-Корсакова остались скромными, но полезными музыкальными тружениками.

Ряд его учеников внес ценный вклад в музыкальную культуру. Достаточно назвать нескольких композиторов,

---

* В 1944 году постановлением Совета Народных Комиссаров СССР об увековечении памяти Римского-Корсакова в связи со столетием со дня его рождения Ленинградской консерватории присвоено имя Н. А. Римского-Корсакова.

** В 1871—1886 годах Римский-Корсаков вел в консерватории курсы инструментовки и практического сочинения. Помимо этого с 1871 по 1875 год он руководил оркестровым классом. С 1886 по 1906 год Римский-Корсаков вел полный курс теории композиции. В 1906—1908 годах преподавал практическое сочинение и специальную инструментовку.

прошедших школу Римского-Корсакова: Б. В. Асафьева, А. С. Аренского, М. А. Баланчивадзе, Ю. Л. Вейсберг, И. И. Витоля, А. К. Глазунова, М. Ф. Гнесина, В. А. Золотарева, А. К. Лядова, Н. В. Лысенко, М. М. Ипполитова-Иванова, А. И. Каппа, Н. Я. Мясковского, С. С. Прокофьева, А. А. Спендиарова, И. Ф. Стравинского, Н. Н. Черепнина, М. О. Штейнберга.

Мы видим, что этот перечень включает в себя не только русских музыкантов, но и композиторов других народов нашей страны. Эти композиторы сыграли весьма значительную роль в развитии музыкального искусства Украины, Армении, Грузии, Латвии, Эстонии. Некоторые из учеников Римского-Корсакова выдвинулись не как композиторы, а как музыкальные деятели других профессий, в числе их музыкальные ученые-историки М. В. Иванов-Борецкий, А. В. Оссовский, Л. А. Саккети.

Прямой результат педагогической деятельности Римского-Корсакова — его замечательные учебники по гармонии и по инструментовке. Учебник инструментовки, в основу которого положен личный творческий опыт Римского-Корсакова, и до наших дней — ценнейшее пособие для композитора.

Свои взгляды на музыкальную педагогику Римский-Корсаков сформулировал в двух упоминавшихся уже статьях, написанных в девяностые годы и опубликованных после смерти автора. Как уже говорилось, в этих статьях есть и спорные положения, но общая направленность их глубоко прогрессивная.

Основной целью консерваторий должно быть, по мнению Римского-Корсакова, массовое музыкальное просвещение. Отсюда вытекает, что «единственная обязательная задача консерваторий есть обучение музыкальному художественному ремеслу»[1].

Надо правильно понять смысл этих строк. В старых консерваториях — вопреки заветам их основателей братьев Рубинштейнов — не однажды намечалась опасная тенденция: воспитывать главным образом концертирующих артистов. Этому соответствовал в значительной мере и самый тип обучения. В результате, например, пианист, окончивший консерваторию, не был подготовлен к педагогической деятельности, к работе аккомпаниатора и т. д., то есть не имел как раз тех навыков, которые крайне важны для рядового музыкального труженика. Дать молодому музыканту

эти навыки Римский-Корсаков и считал первоочередной задачей консерватории.

Широкий профессионализм — та основа, которая, по его мнению, даст возможность выдвинуться и крупным исполнителям, и композиторам. «Учите играть и петь и не закрывайте остального от желающих им воспользоваться, ...те, у кого есть для этого божья искра, начнут и импровизировать... экспромты, ноктюрны, романсы, увертюры, симфонии, кантаты и оперы, т. е. сочинять»[2].

К композитору, к музыканту, создающему музыку, Римский-Корсаков предъявляет особо высокие требования: «Самые незначительные композиторы Запада были крупные музыкальные таланты. Без крупного музыкального таланта композитор есть абсурд»[3].

Говоря о развитии композиторского музыкального таланта в стенах консерваторий, Римский-Корсаков обращает особое внимание на два обстоятельства. Первое — максимальное приближение учебных занятий с молодыми композиторами к тому, чем им придется заниматься в их практической музыкальной деятельности.

«Композиция есть художественная жизнь, — говорит Римский-Корсаков, — и учение должно всеми силами стараться походить на эту жизнь»[4].

Вторая мысль Римского-Корсакова, которой он придает не меньшее значение, — мысль о том, что педагог должен помочь ученику найти свой самостоятельный путь в искусстве.

Как претворялись эти принципы в педагогической практике Римского-Корсакова? Об этом мы узнаем из воспоминаний его учеников. В этих воспоминаниях перед нами встает облик Римского-Корсакова и как педагога и как человека.

Приведем фрагменты из воспоминаний М. Ф. Гнесина.

«Драгоценной чертой Римского-Корсакова в отношении к работе учащихся было полное отсутствие равнодушия. Он очень старался быть возможно более сдержанным и объективным в оценке работ, но по существу отношение его всегда было страстным»[5].

«...Римский-Корсаков, — пишет Гнесин, — в противоположность тому, что думают о нем многие, наслышанные о его строгости, умел быть внимательным к индивидуальности ученика»[6].

Помогая своим ученикам в их творческих поисках, хотя бы и на путях, лично ему не близких, Римский-Корсаков

всегда решительно восставал против бесформенности, против искусственности, надуманности.

«Для Римского-Корсакова всегда важнее было решить: есть ли что-нибудь сверхобычное в произведении молодого композитора, нечто выросшее из серьезной внутренней потребности... или же, быть может, это одна лишь погоня за последним словом моды... Мы нередко бывали у него „на подозрении". Но ведь в своей настороженности он был прав»[7].

Вполне понятно, что Римский-Корсаков, творчество которого так органически связано с народным искусством, пробуждал внимание к нему и у своих учеников.

«Замечателен интерес, — рассказывает Гнесин, — который проявлял Римский-Корсаков к народным мелодиям, приносимым в класс разнонациональными его учениками. Как охотно высказывался он об особенностях этих мелодий, какую проявлял чуткость при помощи в их обработке»[8].

Не только авторитет великого художника, не только вдумчивость и чуткость педагога влекли к Римскому-Корсакову молодых композиторов. «Особенности его натуры, — пишет Гнесин, — сделали его руководителем, своего рода воспитателем композиторской молодежи... Римский-Корсаков был образцом ответственности, самодисциплины и работоспособности. Не было случая, чтобы он без серьезных к тому оснований пропустил урок в консерватории, он успевал еще больше работать как композитор и не пропускал при этом ни интересных концертов, ни спектаклей, ни даже репетиций. Все это поражало молодежь и невольно заставляло каждого подтягиваться»[9].

Живой облик Римского-Корсакова встает перед нами в воспоминаниях М. Ф. Гнесина.

«Очень высокий и прямой, с сильным грубоватым басовым голосом, он был виден и слышен издалека. Худое его лицо с двойной парой очков, на расстоянии казавшееся неизменно суровым, вблизи поражало резкой и быстрой сменой выражения. Чаще всего серьезное и задумчивое (изобличающее вблизи прозрачную голубизну глаз), оно вдруг становилось улыбающимся, смеющимся, полным юмора, иногда загоралось гневным воодушевлением. Под влиянием разговора по вопросам искусства, художественной или общественной жизни оно вообще необыкновенно одушевлялось. Морщины и складки то сглаживались, то сильно подчеркивались, играя большую роль в резкой мимике его лица»[10].

Воспоминания учеников сохранили нам облик Римского-Корсакова таким, каким он бывал в стенах консерватории.

Хочется дополнить эти воспоминания фрагментами из мемуаров близких людей, хорошо помнящих Римского-Корсакова в его домашней, семейной жизни. Это мемуары сына и дочери композитора — В. Н. Римского-Корсакова и С. Н. Троицкой. Приведем несколько штрихов из этих воспоминаний.

«Лицам, не знавшим Николая Андреевича близко, внешность его, особенно в последние 10—15 лет его жизни, представлялась суровой и неприступной... Нам же, детям его, лучше, чем кому-либо, известна мягкость его характера, нежная любовь к нам и ласковое обращение» (из мемуаров В. Н. Римского-Корсакова)[11].

«Ни один из портретов Николая Андреевича не передает той редкостной доброты, которая была его отличительной чертой.

Отец любил всех нас, детей, одинаково. Постоянно мы все чувствовали его заботу и внимание. Несмотря на то, что он всегда был очень занят... он всегда находил время неустанно заботиться о семье ⟨...⟩

Когда мы все вышли из детского возраста... у нас наладился свой домашний ансамбль благодаря тому, что мы все играли на разных инструментах, а я и моя сестра Надя, кроме того, пели. Отец очень любил наше домашнее музицирование. Трудно понять, как он мог заниматься творческой работой, будучи всегда окружен шумом и суетой большой семьи, в которой были и маленькие дети* » (из мемуаров С. Н. Троицкой)[12].

«Если бы непосвященный человек вошел в рабочий кабинет Николая Андреевича, то он не сразу, пожалуй, мог бы определить, кто в нем работает, ⟨...⟩ дело в том, что в рабочем кабинете Николая Андреевича отсутствовала одна „маленькая" деталь — рояль ⟨...⟩ Рояль Николая Андреевича не мог бы служить „предметом общего пользования" для семьи, если бы он находился в кабинете, а на покупку второго инструмента долгое время не хватало средств ⟨...⟩

Отец никогда не прерывал своей работы, ни утром, ни вечером. Даже чтение книг, газет всегда носило характер какой-то работы» (из мемуаров В. Н. Римского-Корсакова)[13].

Огромный природный талант, пламенная, возникшая в юности и сохранившаяся до последних дней любовь к музыке, высокие идеи, вдохновлявшие Римского-Корсакова на

* В последние годы — внуки Николая Андреевича.

протяжении его долгого творческого пути, — это, конечно, основное, что сделало автора «Псковитянки», «Снегурочки» и «Китежа» великим мастером искусства. Но в творческих достижениях Римского-Корсакова очень большую роль сыграли и важнейшие черты его натуры: свойственное ему чувство высокой ответственности, необычайное трудолюбие, поразительная организованность в работе. Эти качества Римского-Корсакова могут служить поучительным примером и для каждого художника, и для работника любой профессии.

Человек передовых воззрений и непоколебимой твердости убеждений, художник прогрессивных творческих устремлений, ненавидевший насилие и угнетение, Римский-Корсаков был убежден, что враг свободы и культуры в России — самодержавие. Мы знаем, что против самодержавия Римский-Корсаков выступил как художник в своей опере «Кащей бессмертный». Римскому-Корсакову в его творческой деятельности не раз приходилось сталкиваться с невежеством и произволом царских чиновников. Мы знаем об инциденте, связанном с постановкой «Ночи перед рождеством», и о судьбе «Садко», который долгое время не мог появиться на сценах лучших русских оперных театров. С горечью писал Римский-Корсаков (в конце девяностых годов) о дирекции императорских театров, «преисполненной чиновниками и подверженной могущественным и нежелательным влиянием свыше, против которых трудно бороться»[14]. Римскому-Корсакову приходилось выносить нападки, а порой и настоящую травлю реакционных критиков Ростислава и Фаминцына, а позднее М. М. Иванова и Н. Ф. Соловьева.

Вполне понятно, что революционные события 1905 года глубоко взволновали Римского-Корсакова. А после Кровавого воскресенья 9 января он стал, по собственным его словам, «ярко-красным»[15]. Вскоре революционные события затронули и самого композитора.

Тотчас после 9 января в петербургских высших учебных заведениях начались студенческие забастовки в знак протеста против действий царского правительства. Начались волнения и в Петербургской консерватории.

На двух студенческих сходках было решено прекратить до осени занятия в консерватории. На заседании Художественного совета консерватории, состоявшемся 24 февраля, Римский-Корсаков энергично потребовал выполнения реше-



Н. А. Римский-Корсаков в Вечаше.
*С фотографии В. В. Ястребцова*

ния студентов о закрытии консерватории. Большинство педагогов поддержали Римского-Корсакова, однако руководство консерватории отказалось выполнить их требование.

Директором консерватории был тогда А. Р. Бернгард, в прошлом ученик Римского-Корсакова, ничем не выделившийся музыкант и педагог, не пользовавшийся авторитетом у студентов.

Вопреки ясно выраженному мнению большинства педагогов, он распорядился возобновить прекратившиеся учебные занятия.

Утром 16 марта консерватория была окружена пешей и конной полицией. В здание консерватории смогли войти только студенты, выразившие желание заниматься (их оказалось всего около десяти человек); остальные же студенты, пытавшиеся войти в консерваторию, не были пропущены полицией. Произошло столкновение с полицией, которая задержала сто студентов, составила их список и передала его дирекции консерватории. Спустя несколько дней Бернгард уволил этих студентов из консерватории.

В день столкновения, 16 марта, Римский-Корсаков отправил открытое письмо Бернгарду с резким осуждением действий дирекции.

Римский-Корсаков выступает в этом письме не только против действий консерваторской администрации в конфликте со студентами; он выступает и против системы, при которой педагоги и учащиеся лишены права влиять на ход консерваторской жизни.

Через два дня, 18 марта, группа педагогов по инициативе Римского-Корсакова письменно предложила Бернгарду подать в отставку. На следующий день состоялось заседание Художественного совета. Бернгард настаивал на возобновлении занятий, а также потребовал, чтобы педагоги составили списки студентов-«зачинщиков», организаторов забастовки для представления этих списков в полицию!

Художественный совет решительно отверг предложение Бернгарда и предложил ему, опять-таки по инициативе Римского-Корсакова, уйти с поста директора. В тот же день состоялось заседание дирекции Петербургского отделения РМО*. Бернгард сообщил о решении Художественного

* Петербургская консерватория подчинялась Петербургскому отделению Русского музыкального общества, во главе которого стояли придворные и высокопоставленные чиновники.

совета и подал в отставку. Дирекция приняла отставку Бернгарда, назначив на его место известного реакционными взглядами композитора и музыкального критика, профессора консерватории Н. Ф. Соловьева. Вместе с этим дирекция вынесла решение об увольнении Римского-Корсакова, который «публично» и якобы «с извращением фактов» заявил протест против деятельности дирекции, направленной к тому, чтобы «водворить в консерватории спокойствие и правильное течение учебной жизни»[16]. 21 марта Римский-Корсаков получил уведомление об увольнении.

В открытом письме на имя дирекции Петербургского отделения Римский-Корсаков потребовал, чтоб дирекция указала, какое «извращение фактов» он допустил. Ответа на это письмо не последовало и последовать не могло, так как в своих выступлениях Римский-Корсаков излагал ход событий в строгом соответствии с действительностью. В том же письме Римский-Корсаков отказался от звания почетного члена Петербургского отделения РМО. «Тогда случилось нечто невообразимое, — рассказывает Римский-Корсаков в „Летописи“. — Из Петербурга, Москвы и изо всех концов России полетели ко мне адреса и письма от всевозможных учреждений и всяких лиц, принадлежащих и не принадлежащих к музыке, с выражением сочувствия мне и негодования на дирекцию Русского музыкального общества. Ко мне являлись депутаты от обществ и корпораций и частные лица с теми же заявлениями. Во всех газетах появлялись статьи, разбиравшие мой случай; дирекцию топтали в грязь, и последней приходилось очень скверно»[17].

В знак протеста против действий дирекции из консерватории вышли А. К. Глазунов и А. К. Лядов, а также знаменитая пианистка А. Н. Есипова, виолончелист А. В. Вержбилович и Ф. М. Блуменфельд.

Отношение к Римскому-Корсакову как к мужественному и прогрессивно мыслящему общественному деятелю особенно отчетливо выявилось в день постановки его оперы «Кащей бессмертный» силами учащихся консерватории.

Спектакль был задуман и подготовка его началась до увольнения Римского-Корсакова. Это было выступление передовой музыкальной молодежи с произведением, которое по содержанию своему перекликалось с революционными событиями: замысел «Кащея» не представлял уже секрета в кругах музыкантов и любителей музыки. Сбор предназначался (конечно, негласно) для помощи жертвам 9 января. Подготовкой руководил, при участии автора, Глазунов.

«Репетировали днем и ночью, забывая о еде и сне, — рассказывает Гнесин, — где попало выпрашивали помещение для репетиций, причем нас неоднократно стараниями полиции выгоняли вместе с Римским-Корсаковым и Глазуновым (к крайнему их смущению), как незаконно собравшиеся группы; и мы с инструментами переходили всей массой из одного места в другое»[18].

Помещение для спектакля предоставила В. Ф. Комиссаржевская в руководимом ею театре. Спектакль состоялся 27 марта, через несколько дней после увольнения Римского-Корсакова.

Когда закончился спектакль, началось чествование автора оперы. «По окончании „Кащея" произошло нечто небывалое: меня вызвали и стали читать мне адреса от разных обществ и союзов и говорить зажигательные речи»[19]. Первым выступил Стасов, затем выступали представители нескольких общественных организаций, в том числе делегаты рабочей организации «Союза мастеров». Когда А. Н. Дроздов читал приветствие Римскому-Корсакову от учащихся, полиция стала спускать железный (пожарный) занавес, едва не придавивший Римского-Корсакова. Чествование продолжалось в зале, но вскоре было прекращено полицией; по распоряжению генерал-губернатора Трепова публика была удалена из театра, намеченное концертное отделение не состоялось.

Петербургская печать указывала на политическое значение постановки «Кащея».

Полицией отменен был и концерт под управлением Черепнина, так как в программу входила увертюра к «Псковитянке», — полиция опасалась новой демонстрации. Этим дело не ограничилось. Над Римским-Корсаковым учрежден был полицейский надзор. Сочинения его запрещено было исполнять, так как на концертах стихийно вспыхивали носившие политический характер демонстрации сочувствия Римскому-Корсакову. «Установился тогда обычай выслушивать его произведения стоя, в знак почтения. Нередко большие сочинения целиком повторялись по требованию публики»[20].

Развитие революционных событий привело к фактической отмене запрещения исполнять сочинения Римского-Корсакова.

В связи с революционными событиями изменилась и ситуация в консерватории. РМО вынуждено было принять новый статут консерватории — «временные правила». Худо-

жественный совет, получивший право выбирать профессоров и директора, предложил Римскому-Корсакову возвратиться в консерваторию. Вернулись также Глазунов, Лядов и другие профессора, покинувшие консерваторию после увольнения Римского-Корсакова. Возвращены были исключенные студенты. Директором консерватории Художественный совет избрал Глазунова.

Формально «консерваторские события» на этом закончились. На деле же борьба прогрессивных и реакционных сил в консерватории продолжалась, хотя и не с прежней остротой. В конце января 1906 года Римскому-Корсакову вновь пришлось — в очень резкой форме — выступить в защиту прав учащихся.

На заседании Художественного совета Римский-Корсаков, возмущенный выступлениями реакционно настроенных профессоров против учащейся молодежи и против нового директора консерватории, заявил о своем уходе из состава профессуры. Уговоры друзей заставили его изменить свое решение. Римский-Корсаков ограничился письменным обращением в Художественный совет, в котором подчеркивает, что последний, «игнорируя комитет учащихся, — тем самым нарушает автономные начала, не дарованные консерватории временными правилами, а на самом деле завоеванные ею»[21].

Вполне очевидна твердость и последовательность позиций, занимаемых Римским-Корсаковым во всех «консерваторских событиях». Эта бескомпромиссная последовательность вытекает и из основных свойств характера Римского-Корсакова, и из его политических воззрений — сочувствия освободительному движению. Показательно, что во время декабрьских событий (4 декабря 1905 года) в одном из петербургских залов состоялся концерт, как указывает афиша, «устраиваемый Римским-Корсаковым в пользу семейств нуждающихся рабочих». Никогда не занимавшийся устройством концертов, Римский-Корсаков пришел на помощь петербургскому пролетариату: сбор с концерта был передан в стачечный фонд.

Глава семнадцатая

# Последние годы

Воспринятые в юности передовые общественные воззрения Римский-Корсаков пронес через всю свою жизнь. Естественно, что в эпоху общественного подъема, связанного с революцией 1905 года, Римский-Корсаков проявил себя мужественным, глубоко принципиальным прогрессивным музыкально-общественным деятелем. И творческая деятельность Римского-Корсакова в последние годы его жизни была еще более тесно связана с русским освободительным движением.

Правда, говорить приходится об очень немногих произведениях. По сравнению с 1894—1904 годами в годы 1905—1908 интенсивность творческой деятельности Римского-Корсакова заметно падает. Причины этого ясны: несомненно, отвлекала от работы общая политическая атмосфера; не могла не нервировать обстановка в консерватории. Помимо этого, все сильнее давала себя знать постоянно развивающаяся болезнь сердца.

Прямой, непосредственный творческий отклик на революционные события — «Дубинушка» (1905, вторая редакция — 1906), симфоническая пьеса (с хором ad libitum) на тему известной рабочей песни.

В сентябре 1905 года Римский-Корсаков провел несколько дней в Москве. Он был свидетелем мощных демонстраций бастовавших рабочих. Николай Андреевич рассказывал друзьям, что «во время своего пребывания в Москве он сам лично слышал, как громадная, тысячная толпа рабочих, двигаясь по Тверскому бульвару, пела „Дубинушку“»[1].

Нет сомнения, что именно под влиянием московских впечатлений Римский-Корсаков создал свою обработку этой песни. «Дубинушка» написана тотчас по возвращении из Москвы и уже в конце октября была исполнена в концерте под управлением А. И. Зилоти.

В дни революционных событий «Дубинушка» звучала как песня революции. Именно такой Римский-Корсаков слышал ее на улицах Москвы. Такой он и показывает ее в своей превосходной обработке. Неторопливо и уверенно звучит в пьесе Римского-Корсакова мелодия «Дубинушки», обогащаясь при повторениях блеском и мощью разнообразных оркестровых красок. Музыка полна энергии, твердой, порой грозной решимости. В ней слышится могучая поступь великого народа, поднявшегося на борьбу против враждебных ему сил. Могучее проведение песенной темы хором — итог, завершение музыкального развития и вместе с тем словесное выражение идеи, программного замысла пьесы; характерны сделанные композитором изменения в тексте народной песни: вместо «Ой, дубинушка, ухнем» — «Ой, дубинушка, ухни». И далее: дубинушка не только пойдет, она уже идет. Именно это торжественно провозглашает хор, заканчивая пьесу. Как прямой призыв к борьбе была воспринята пьеса Римского-Корсакова при своем появлении на концертной эстраде.

Говоря о творчестве Римского-Корсакова в последние годы его жизни, нельзя пройти мимо его весьма знаменательного неосуществленного замысла. Летом 1905 года он задумал оперу «Стенька Разин». Работа не вышла за пределы обсуждения общего плана оперы, намеченного В. И. Бельским, а также эскизных набросков некоторых тем.

Сохранился составленный Бельским сценарий оперы (опубликован А. Н. Римским-Корсаковым)*. О замысле «Стеньки Разина» можно судить не только по сценарию, но и по высказываниям Римского-Корсакова в переписке с

* Первая картина — на струге Разина. Здесь — встреча с воеводой Прозоровским и сцена с персидской княжной. В этой картине Разин объявляет поход против бояр: «...Пойду сейчас на белокаменную Москву, всех бояр, приказных вовсе выведу, чтобы и духа их поганого не было. И не будет больше раба и господина, нищего и богатого, а все будут братьями»[2]. Вторая картина — на дворе астраханского воеводы Прозоровского. Восстание крестьян против воеводы. Появление Разина. Третья картина — на площади в Астрахани. Разин отправляется в поход на Москву. «Народ плачет, прощаясь со Стенькой и предчувствуя, что его больше не увидит»[3].

Бельским. «Все должно быть основано на том, что вот, мол, восстал избавитель народа от гнета». «Надо, чтобы восстала и пронеслась какая-то исполинская фигура среди угнетаемого народа, в которую он верит»[4]. Итак, в центре действия, по мысли Римского-Корсакова, должна была стать фигура Разина как олицетворение народной силы, народного гнева, направленного против боярского гнета. Общественный смысл этого образа в 1905 году ни у кого сомнений вызвать не мог.

В переписке с Бельским мы находим характерные замечания композитора. На предложение Бельского взять текст песни «Ты взойди, солнце красное» и написать к нему новую музыку Римский-Корсаков отвечает: «Напев „Ты взойди, солнце красное" известный и очень энергичный, рад буду его взять, а заменять собственным изобретением не согласен»[5]. В другом письме Римский-Корсаков пишет: «Кроме „Ты взойди, солнце красное" надо и „Вниз по матушке" и „Эй, ухнем" пристроить»[6]. В записной книжке композитора имеется набросок мужественной маршеобразной музыки, основанной на мелодии «Дубинушки». В одном из писем к Бельскому Римский-Корсаков говорит, что опера «должна пронестись как гроза или как песня»[7].

Эти весьма скудные данные позволяют все же судить о предполагавшемся общем характере музыки «Стеньки Разина». Показателен и выбор песен: здесь и песни, связанные с Волгой, и песни «Эй, ухнем» и «Дубинушка», которые в 1905 году воспринимались как боевые песни трудового народа. Опера осталась ненаписанной. Почему Римский-Корсаков отказался от сюжета, явно увлекшего его, не вполне ясно.

Последняя совместная работа Римского-Корсакова и Бельского — опера «Золотой петушок». Первые эскизы музыки «Золотого петушка» датированы октябрем 1906 года. Партитура закончена в августе 1907 года. Вся работа заняла, таким образом, менее года. Последняя вспышка творческой энергии великого художника!

Так же как и «Сказка о царе Салтане», «Золотой петушок» написан по одноименной сказке Пушкина*. Однако в «Салтане» Римский-Корсаков и Бельский, расширяя и развивая пушкинскую фабулу, не выходят сколько-нибудь значительно за пределы намеченного Пушкиным. В «Золо-

* Точное название произведения Пушкина — «Сказка о золотом петушке».

том петушке» дело обстоит иначе, хотя общая идея сказки сохранена в опере.

Не подлежит сомнению, что в своей сказке Пушкин создал произведение, направленное против царизма. Комментаторы Пушкина полагают, что имевшаяся в рукописи фраза «Но с царями плохо вздорить» намекает на отношение Николая I к самому Пушкину*. Бесспорно, острый политический оттенок имеет фраза (крик Петушка): «Царствуй, лежа на боку!» Недаром эта фраза при первой публикации была запрещена цензурой. Можно найти и другие политические намеки в пушкинской сказке. Пушкин сам счел нужным указать, что за рассказом о фантастических событиях скрывается более глубокий замысел. Сказку, как известно, заканчивают следующие строки (в первом издании изъятые по требованию цензуры):

Сказка ложь, да в ней намек!
Добрым молодцам урок.

Сатирические и обличительные элементы пушкинской сказки получили в опере более широкое развитие. В оперу вошли политические намеки, связанные с эпохой, в которую опера создавалась. Сатира в опере Римского-Корсакова порой достигает щедринской остроты.

В самых общих чертах сюжеты пушкинской сказки и оперы Римского-Корсакова совпадают. Таинственный Золотой петушок — волшебный подарок дряхлого кудесника Звездочета — сторожит царство старого Додона. Пока нет опасности, крик Петушка успокаивает царя и его бояр: «Кири-ки! Ки-ри-ку-ку! Царствуй, лежа на боку!» Когда возникает опасность, Петушок оборачивается в сторону, откуда грозит враг, и кричит: «Ки-ри-ки! Ки-ри-ку-ку! Берегись, будь начеку!»

По первому тревожному крику Петушка Додон отправляет в поход сыновей. Спокойствие вскоре нарушено новым тревожным криком волшебной птицы — Додону приходится идти в поход самому. На границе своего царства он видит перебитое войско и сыновей, погибших в братоубийственном поединке. Горевал Додон недолго: появившаяся из расшитого шатра Шемаханская царица, пленив царя своей красотой, дает согласие стать его женой.

Вместе с невестой и ее свитой Додон возвращается в свою столицу. При въезде в город Додона встречает Звездочет и

* Чтобы «Сказка о золотом петушке» смогла пройти цензуру, Пушкин заменил эту фразу другой: «Но с иным накладно вздорить»[8].

напоминает ему о его царском слове: в благодарность за подаренного Петушка исполнить любое его желание; Звездочет просит в подарок Шемаханскую царицу. Тщетно пытается Додон уговорить волшебника отказаться от своего требования. Наконец разгневанный Додон убивает Звездочета, за которого тут же мстит Петушок: слетев со спицы, он клюет Додона в темя. Царь падает мартвым среди общего смятения и растерянности. Шемаханская царица с тихим смехом исчезает. Исчезает и волшебный Петушок.

Эта сюжетная схема, перешедшая в оперу из пушкинской сказки, Римским-Корсаковым развита и пополнена очень широко.

В «Золотом петушке» мы видим обычное для сказочных опер Римского Корсакова противопоставление двух миров: людского и волшебного. Но если обычно для Римского-Корсакова противопоставление этих двух миров, то сами они весьма своеобразны и аналогии им найти в других корсаковских операх трудно. Правда, возможна параллель (об этом уже говорилось) между царством Додона и Тмутараканским царством Салтана; но различий между Додоновым и Салтановым царствами больше, чем сходства. И Шемаханская царица не имеет, в сущности, предшественниц. И хотя не раз говорилось о родстве Шемаханской царицы с Кащеевной, эта аналогия законна лишь в очень ограниченной мере. Образ Шемаханской царицы намного сложнее, противоречивее, загадочнее, чем образ Кащеевны.

Объектом сатиры в опере являются, конечно, Додон с его окружением. О замысле Римского-Корсакова можно судить по следующим документам. На заглавном листе партитуры «Золотого петушка» Римский-Корсаков поставил в качестве эпиграфа несколько измененные слова Винокура из гоголевской «Майской ночи»: «Славная песня, сват. Жаль, что Голову в ней поминают не совсем благоприличными словами»[9].

Задачу, которую Римский-Корсаков поставил в «Золотом петушке», он с еще большей четкостью сформулировал в письме к своему ученику М. О. Штейнбергу: «Додона надеюсь осрамить окончательно»[10].

Действительно, Додон беспощадно «осрамлен» и либреттистом, и композитором.

Додон глуп и ленив. Его «жизненный идеал» крайне несложен. Получив подарок Звездочета, он приходит в полное восхищение:

То-то счастье! Руки сложа,
Буду царствовать я лежа.

Не собираясь затруднять себя заботами о государстве, Додон чувствует себя тем не менее полновластным повелителем своих подданных:

По законам? Что за слово?
Я не слыхивал такого.
Моя прихоть, мой приказ —
Вот закон на каждый раз.

Из состояния лени и равнодушия Додона могут вывести лишь женские чары. В присутствии Шемаханской царицы он теряет остатки разума. Когда Шемаханская царица просит его спеть любовную песню, Додон не находит ничего лучшего, чем следующее четверостишие:

Буду век тебя любить.
Постараясь не забыть.
А как стану забывать,
Ты напомнишь мне опять.

Полна острого сарказма сцена встречи Додона с царицей, когда по требованию ее, повязанный платочком, с опахалом в руках, Додон пляшет в присутствии войска.

Под стать Додону и его окружающие. На заседании царской думы обсуждается вопрос: как уберечь царство от нападения врагов? Общий восторг вызывают предложения царских сыновей. Царевич Афрон советует распустить войско. «А за месяц перед тем, как напасть на нас соседям, мы навстречу им поедем». Столь же «мудро» и предложение царевича Гвидона: убрать войска с границы и отвести их к стольному граду.

Думные бояре видят выход в гаданье и горячо спорят, на чем лучше гадать: на бобах или на квасной гуще? И только подарок Звездочета — волшебный Золотой петушок — избавляет наконец царя и бояр от непосильных для них размышлений.

Современники ясно понимали, что боярский спор о «методике» гаданья — намек на нравы царского двора. Точно так же современники понимали и другой намек, заключенный в словах Додона:

Щит весь ржавчиной изъеден,
И колчан стрелами беден.

Первые слушатели «Золотого петушка» вряд ли ошибались, видя в этих словах намек на непростительную неподготовленность русской армии накануне русско-японской войны.

Не только сценические ситуации и текст обличают



Эскиз декорации к опере «Золотой петушок» работы И. Я. Билибина

Додона и его окружение. Еще острее здесь оружие музыки. Музыкальная обрисовка Додонова царства — беспощадно сатирическая, гротескная. Римский-Корсаков сам говорил Ястребцеву: «...Многое в этой небылице в лицах (подзаголовок оперы. — *А. С.*) полно самого едкого комизма, пожалуй, даже сарказма... музыку ее (здесь Римский-Корсаков имеет в виду музыку Додонова царства. — *А. С.*) можно охарактеризовать словами берлиозовского Мефистофеля: „La bestialité dans toute sa candeur" („Скотство во всей его девственной простоте")»[11].

Надо заметить, прежде всего, что Римский-Корсаков отказывает Додону и его окружению в самом благородном из музыкально-выразительных средств — в кантилене. В партиях самого Додона и близких к нему людей нет певучих мелодий: они действительно плохо вязались бы с обликами царя-самодура, предельно глупых царевичей и раболепствующих бояр. Вокальные партии Додонова царства выдержаны в речитативной и полуречитативной манере. Единственная «песня», которую поет Додон, — это упомя-

нутое «любовное» четверостишие. Царь поет его, по авторской ремарке, «что есть мочи», на мотив «Чижика»!

Сохраняя речитативный или полуречитативный стиль в вокальных партиях Додонова царства, Римский-Корсаков избегает опасности стилистического однообразия остроумным симфоническим развитием, богатейшими оркестровыми красками. Кроме того, на протяжении всей оперы Римский-Корсаков противопоставляет музыке Додонова царства совершенно иного характера музыку фантастического мира. В первом акте, помимо царя, царевичей и бояр, появляется и Звездочет, музыкальный образ которого резко контрастирует музыке Додонова царства. Шемаханская царица в первом акте не участвует, но музыка ее звучит и во вступлении к опере, и в первом акте, в сцене сна Додона.

Музыка Додона и его царства основана на группе нарочито примитивных, «лубочных» лейтмотивов, подчеркивающих тупость, грубость и скудоумие царя и его приближенных.

Многообразно развит основной лейтмотив Додона, открывающий первое действие оперы:




Музыка эта как бы претендует на величественность, а на самом деле выражает напыщенную важность Додона.

Приблизительно такое же значение имеет другая тема Додона, неоднократно появляющаяся в разных сценах оперы:

143 Andante un poco maestoso

*f* *tr*

И здесь в музыке — напыщенность, заносчивость, тупость. В этой теме есть нечто общее — отчасти по интонациям и по структуре, но больше по тону — с лейтмотивом Хованского из «Хованщины» Мусоргского.

Иногда в виде самостоятельной темы, а чаще в сплетении с другими темами, в музыке Додона и его окружения посто-

янно повторяется короткий «вдалбливающий» мотив — музыкальный символ грубой примитивности царя-самодура:




Когда Додон отправляется в поход, расставшись с мягкой постелью, отъезд его сопровождает «торжественный» марш — пародийная имитация «залихватских» военных маршей, которые исполнялись на всевозможных парадах. М. Ф. Гнесин вспоминает, как Шаляпин пел в кругу друзей этот марш с придуманными им самим нарочито нелепыми словами. «И как блистательно, — пишет Гнесин, — воспроизводил он и мимикой и артикуляцией стихию идиотизма»[12].

Стихия идиотизма в марше Додона сочетается с хвастливой «удалью». Композитор в следующем акте разоблачает эту «удаль», показывая, что она ничего общего с истинной отвагой не имеет. В ущелье, где погибли царевичи, входят, пугливо озираясь, ратники Додона. Звучит знакомый марш. Но куда делась его самодовольная «лихость»! Жалобные интонации марша вполне соответствуют настроению «оробелой рати Додона» (так характеризует Додоново войско в этой сцене Римский-Корсаков).

Одно из средств разоблачения Додона и его приближенных — своего рода музыкальные пародии, введение в гротескно трансформированном виде широко известных музыкальных образов из других произведений. Так, например, «выступление» царевича Афрона в царской думе построено на энергической мелодии:

145 Allegro assai

f

На - ше доблест-но - е вой - ско, пол-но пыл - ко - сти ге - рой - ской.

Прообраз ее — героическая мелодия из арии Руслана («Дай, Перун, булатный меч мне по руке»). Изменениями ритма и мелодического рисунка героизм снижается здесь до бахвальства. Слушатель может и не уловить сходства темы Афрона с арией Руслана. Но он несомненно почувствует и пародийный характер музыки, и нарочито комическое противоречие между задорно-хвастливой, «воинственной» мелодией и словами Афрона, дающего свой сверхнелепый совет:

распустить войско и собрать его за месяц до нападения врага.

Черты пародийности обнаруживаются и в других фрагментах оперы: например, в колыбельной, которую поет ключница Амелфа Додону, готовя ему постель. Элементы марша, проникшие в колыбельную, придают музыке комический, даже сатирический оттенок.

В «Золотом петушке» можно обнаружить и столь типичные для Римского-Корсакова связи с русской народной песней. Однако отбор народно-песенных интонаций и, главное, их претворение вполне соответствуют общему сатирическому тону музыки Додона и его царства. Интересно сравнить использование одной и той же мелодии в «Салтане» и «Золотом петушке». В марше Додона, в третьем и четвертом тактах, появляется мелодия песни «Мне не спится, не лежится». Ритмико-интонационными изменениями и штриховкой (staccato) ей придан нарочито «ухарский» оттенок. По-иному та же мелодия звучит во втором акте «Салтана» (когда Милитриса рассказывает Гвидону об отъезде отца) со словами «Вдруг нагрянула война». Ничего гротескного в ней нет. Стоит все же отметить, что в обеих операх она связана с походом царя.

Свой, самостоятельный облик имеет воевода Полкан, который, по ремарке композитора, «говорит всегда, как ругается». Узнать его легко по грубым, «лающим» интонациям, которые звучат в сопровождении жестких аккордовых последований.

В центре фантастического мира «Золотого петушка» стоит, конечно, Шемаханская царица. В сказке Пушкина о ней говорится немного:

...Вдруг шатер
Распахнулся... и девица
Шемаханская царица,
Вся сияя как заря,
Тихо встретила царя.
Как пред солнцем птица ночи,
Царь умолк, ей глядя в очи,
И забыл он перед ней
Смерть обоих сыновей.
И она перед Додоном
Улыбнулась — и с поклоном
Его за руку взяла
И в шатер свой увела.

Это почти все, что говорит Пушкин о встрече Додона с царицей. Облик таинственной красавицы остается здесь

загадочным. Он вырисовывается несколько более отчетливо в самом конце пушкинской сказки, после убийства Звездочета:

...Вся столица
Содрогнулась, а девица —
Хи-хи-хи! да ха-ха-ха!
Не боится, знать, греха!

Итак, представление о чарующей, волшебной красоте Шемаханской царицы и намек на ее бсссердечие — это все, что дала либреттисту и композитору пушкинская сказка. Из этого немногого и вырос образ Шемаханской царицы и в опере Римского-Корсакова. Образ более сложный, чем у Пушкина, и, пожалуй, еще более загадочный. Именно загадочность Шемаханской царицы привела к тому, что авторитетные исследователи творчества Римского-Корсакова, сходясь большей частью в оценке обличительной стороны «Золотого петушка», приходили к весьма различным, порой к диаметрально противоположным выводам о значении этого фантастического образа в опере. Так, Б. В. Асафьев склонен был видеть в этом образе нечто «страшное, чудовищное», воплощение «злой» женской «природы»[13]. М. Ф. Гнесин, напротив, воспринимает этот образ как воплощение мечты о прекрасном. Жестокость ее естественна, так как направлена «на борьбу с непрекрасным», карает Додона и его царство»[14].

Что же на самом деле представляет собой Шемаханская царица, какова ее роль в ходе событий, как обрисована она либреттистом и композитором?

В первую очередь надо констатировать, что едва ли не во всех высказываниях о Шемаханской царице игнорируются разноречия между либреттистом и композитором. Мы имеем в виду не только разногласия, о которых мы узнаем из переписки Римского-Корсакова и Бельского. Мы имеем в виду главным образом различную трактовку одних и тех же сценических ситуаций оперы либреттистом (в тексте) и композитором (в музыке).

Показательна, например, сцена, где Шемаханская царица обращается к Додону со словами:

Я тоскую одна на том острове грез,
Плачем глазки свои утруждаю,
И чтоб сохли скорсй капли пролитых слез,
Лепестками пахучими царственных роз
В теремах своих пол посыпаю.
Ах, зачем и вспоминать,
Даром рану расставлять!

Беспредельно это горе,
Как простор на синем море.
О, возьми ты жизнь мою!!
Иль убей тоску-змею:
С нею мыкаюсь довольно.
Душно! Тесно! Тяжко! Больно!

Сразу возникает вопрос: как мог Римский-Корсаков, всегда внимательный и чуткий к слову, взять текст, столь чуждый всему облику Шемаханской царицы и к тому же претензиозный и крайне безвкусный?

Сведений о спорах между Бельским и Римским-Корсаковым по поводу этого текста мы не имеем. И все же объяснить введение этого текста в либретто можно только одним: Римский-Корсаков сделал здесь уступку своему литературному сотруднику, ценя действительно превосходные сатирические страницы его либретто.

Но если Римский-Корсаков принял цитированный текст Бельского и ввел его в оперу, то в музыке композитор, по существу, полемизирует с либреттистом.

Со свойственным ему художественным тактом Римский-Корсаков освобождает жалобы Шемаханской царицы от чувствительности и истеричности. В партии Шемаханской царицы здесь звучат интонации ее поэтической и изящной песни «Ответь мне, зоркое светило», о которой речь пойдет несколько позже.

Очень существенны разногласия между Бельским и Римским-Корсаковым по поводу «чувственной» окраски облика Шемаханской царицы. Эти разногласия нашли отражение — вероятно, частичное — и в переписке Бельского и Римского-Корсакова. Излагая содержание письма Бельского, где говорится о «бесовском соблазне чувственной красоты», А. Н. Римский-Корсаков приводит следующую мысль Бельского: «...Было бы совершенно неправильно, если бы автор „Золотого петушка“ задался целью облагородить нескромные выходки царицы изгнанием из инструментовки знойной чувственности». На это письмо Бельского последовал протестующий ответ Римского-Корсакова.

«Что Вы разумеете под знойной чувственностью в инструментовке? Инструментую, как умею и как до сих пор это делал; но если знойная чувственность требует такого же реального выражения, как страдания Ивана Крестителя, когда ему отрезают голову в „Саломее“*, то я ее изгоняю,

* Римский-Корсаков имеет в виду оперу Р. Штрауса «Саломея», к которой он относился резко отрицательно.

ибо допускаю только красоту, а „страстные дикие звуки“ не того...»[15]

Речь идет как будто только об одной стороне стиля оперы — об инструментовке. На самом деле смысл спора между Бельским и Римским-Корсаковым гораздо более глубокий. По существу, речь идет о различном понимании образа восточной красавицы.

Полемику с Бельским, начатую в переписке, Римский-Корсаков продолжает в музыке своей оперы. В тексте Бельского Шемаханская царица действительно предстает как носительница «чувственной красоты», особенно в сцене, где она откровенно — почти до цинизма! — соблазняет Додона. В этой сцене музыка ведет слушателя в совершенно иной круг эмоций. Это неторопливая изящная мелодия песенно-танцевального типа. Может быть, в ней и ощущается некоторый оттенок чувственности, но трансформированный, перешедший в красоту пластического рисунка, в томную грацию восточных плясок:




Этот безусловно светлый музыкальный образ имеет нечто общее по колориту с музыкальными образами «Шехеразады». Родство с «Шехеразадой» еще яснее в следующих двух фрагментах сцены у шатра (пляски царицы):



В первой из этих тем легко обнаруживается (и не требует аналитических доказательств) родство с первой темой третьей части «Шехеразады». Точно так же вторая из приведенных тем имеет сходство — еще более очевидное — со второй темой третьей части сюиты* (см. примеры 65 и 66). Сходство подчеркивается тональностями (и в «Шехеразаде» и в сцене пляски первая тема — в C-dur, вторая — в B-dur).

Напомним, что обе темы третьей части — наиболее светлые и (конечно, вместе с лейтмотивом самой Шехеразады) наиболее поэтичные образы сюиты.

Обратимся к важнейшему, самому яркому музыкальному образу, связанному с Шемаханской царицей, — к ее прославленной песне (обращение к солнцу) «Ответь мне, зоркое светило» **.

И это, несомненно, образ, полный тончайшей поэзии. Трудно сказать, что производит большее впечатление: чудесная, мягко и свободно льющаяся напевная мелодия («Ответь мне, зоркое светило» и т. д.) или сменяющие ее капризные и необычайно изящные фиоритуры («Все так же ль там сияют розы» и т. д.). Конечно, никакого признака «бесовского соблазна» в этой музыке нет. Но в прихотливых колоратурах можно, пожалуй, ощутить загадочность, так хорошо соответствующую облику таинственной восточной красавицы.

Восточность слышится во всех приведенных темах Шемаханской царицы. Но особенно ясно она проявилась в обращении к солнцу. И здесь возникает ассоциация с одним из ранее созданных произведений Римского-Корсакова. На этот раз не с «Шехеразадой», а с песней Индийского гостя. Подчеркнем, что и песня Индийского гостя, и песня Шемаханской царицы — воспоминания о далекой, полной чудес восточной стране.

Приведенные фрагменты оперы убедительно опровергают своей чарующей поэтичностью выдвинутые против Шемаханской царицы «обвинения». И если бы музыка, связанная с Шемаханской царицей, исчерпывалась подобными страницами, можно было бы согласиться с М. Ф. Гнесиным и видеть в ее музыкальном образе воплощение мечты о прекрасном. Но есть в музыке Шемаханской царицы и страницы, окрашенные иными эмоциями. Мы имеем в виду не

* Приведенная тема первоначально была задумана как одна из тем Персидской княжны в «Стеньке Разине».

** Эта мелодия первоначально предназначалась для оперы «Багдадский брадобрей» (один из неосуществленных творческих замыслов Римского-Корсакова).

глумление царицы над Додоном в сцене у шатра и не сцену смерти. Неприкрыто злобные или издевательские интонации Шемаханской царицы здесь оправданы негодованием против «злого урода» Додона и всего додоновского мира («Как земля еще вас носит и к ответу не попросит»). Мы имеем в виду некоторые как будто лирические страницы музыки восточной красавицы в сцене у шатра. Возьмем отрывок из рассказа царицы о своей стране:




Медленно «ползущие» по хроматическому звукоряду большие терции на органном пункте несомненно перекликаются с «миром больших терций» и хроматизмами Кащеевны. Не менее показателен эпизод в сцене у шатра (второе действие), где слова («О, трепет ласки» и т. д.) и хроматизированная мелодическая линия говорят лишь о любовной истоме, а тревожные, вкрадчивые, «хищные», жесткие гармонии оркестрового сопровождения выдают недобрую природу таинственной гостьи с Востока*.

* Тема эта также была первоначально задумана как одна из тем Персидской княжны. Но гармонии предполагались совершенно иные, гораздо более мягкие. «Злые» гармонии появились лишь тогда, когда тема вошла в музыкальную характеристику Шемаханской царицы.

Даже если отбросить упомянутые декадентские стихи Бельского (об «острове грез» и проч.), по существу «отвергнутые» музыкой Римского-Корсакова, то нельзя не прийти к выводу, что Шемаханская царица — образ весьма сложный и противоречивый. Попытки видеть его в «одном цвете» ни к чему вполне убедительному привести не могли и, как мы уже знаем, не привели. Шемаханская царица — сказочное существо, в загадочном облике которого светлая поэтическая мечтательность причудливо сплелась с чем-то зловещим. Существо, которое противопоставлено миру Додона и в плане эстетическом, и, в значительной степени, в плане этическом. Царица принимает самое деятельное участие в разоблачении «скотства» Додона; не подлежит сомнению и ее причастность к гибели Додона, хотя роль ее здесь далеко не вполне ясна.

Загадочна и роль второго фантастического персонажа оперы — Звездочета. Прежде всего надо указать на двойственность его облика. Как и в пушкинской сказке, он принимает участие в развитии событий. Помимо этого Звездочет дважды выступает перед занавесом с обращениями к зрителям: в начале оперы (во вступлении) и в конце ее (в заключении). Эти обращения не имеют сюжетно-логической связи с функциями Звездочета в развитии действия. Это, несомненно, своего рода «предисловие»* и «послесловие» от автора. С этими выступлениями связана первая из двух основных тем Звездочета:




Музыкальный рисунок ее нарочито механичен. Это не облик живого человека. Это маска. Пожалуй, маска, надетая автором. Приведенная тема звучит, впрочем, не только во вступлении и в заключении. Она сопровождает и появления Звездочета в первом и третьем актах, однако лишь в оркестре. В партии же самого Звездочета в этих сценах звучит вторая из его основных тем:




* Римский-Корсаков даже предполагал вступление назвать предисловием.

Тема эта отчетливо указывает на какую-то связь между Звездочетом и Шемаханской царицей. Трудно сказать, говорит ли тематическое родство лишь об общем «происхождении» Звездочета и царицы — из неведомой волшебной восточной страны, или же оно намекает на какую-то «координацию действий», направленную против Додона. В этой сюжетной линии опера Римского-Корсакова так же загадочна, как и сказка Пушкина.

В число фантастических персонажей входит и подарок Звездочета — волшебный Золотой петушок. С ним связана очень яркая, запоминающаяся тема. Она звучит в двух вариантах, незначительно отличающихся один от другого. Первый — успокоительный крик Петушка (на пушкинские слова):




Второй вариант — тревожный крик Петушка (слова Бельского; Пушкин не дает слов тревожного крика):




В мотиве Петушка можно обнаружить родство с темой его первого владельца — Звездочета (гармоническая основа обеих тем — разбитые трезвучия). Однако характер крика Петушка, напоминающего фанфарный возглас, естественно, совершенно иной, чем загадочный лейтмотив Звездочета.

Тема Петушка, как и другие темы оперы, получает многостороннее развитие. Она звучит мягко, почти нежно, когда Додон засыпает, уверенный, что под охраной волшебной птицы ему не угрожает внезапная опасность. Лейтмотив Петушка превращается в торжественные фанфары, когда приближается шествие Додона и Шемаханской царицы. Но тот же мотив звучит необычайно резко, когда жители Додоновой столицы в смятении ожидают нашествия врага:




Гармоническая основа этого фрагмента — часто встречающийся у Римского-Корсакова увеличенный лад. Но здесь увеличенные гармонии приобретают крайне жесткий характер в результате применения больших септаккордов, включающих в себя увеличенное трезвучие. Эти септаккорды представляют собой своего рода лейтгармонию угрожающей, злобной трансформации лейтмотива Петушка. Звучание этих гармоний исключительно мрачное, зловещее — особенно в сцене, где Петушок клюет Додона. Здесь сопоставлены рядом два больших септаккорда с увеличенным трезвучием* :

* В состав одного септаккорда входит увеличенное трезвучие *a — cis—eis*; в состав другого — *c—e—gis*. Заметим, что и увеличенные трезвучия находятся в полутоновом соотношении.




Увеличенные гармонии достигают еще большей резкости и мрачности в сцене смерти Додона. Здесь два увеличенных трезвучия появляются уже не рядом а одновременно*:




Если внимательно вслушаться в гармонические «жесткости» последней корсаковской оперы, в трансформации лейтмотива Петушка, в ту грозовую атмосферу, которой проникнута музыка некоторых сцен, в особенности этих мрачно-зловещих музыкальных красок, то станет ясно их значение. Автор «Золотого петушка» выступает против Додона и Додонова мира не только с беспощадным сарказмом. Музыка «Золотого петушка» предсказывает гибель Додонову миру, иначе говоря — самодержавию.

«Золотой петушок» — новый этап в развитии оперного мастерства Римского-Корсакова. Лейтмотивная система, обычная для корсаковских опер, в «Золотом петушке» получила широкое многостороннее применение. По типу драматургии «Золотой петушок» ближе всего к «Кащею»; но и от этой оперы он отличается большей непрерывностью музыкально-сценического развития. В «Золотом петушке» нет самостоятельных сцен, которых так много в «Снегурочке» и «Царской невесте». Единственный вокальный эпизод «Золотого петушка», который смог войти в концертный репертуар, — песня Шемаханской царицы («Ответь мне, зоркое

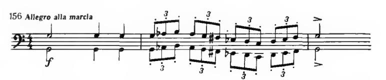
---

* И здесь увеличенные трезвучия (*fes — as — c* и *es — g — h*) даны в полутоновом соотношении. Именно этим создается чрезвычайная резкость и мрачность необычного аккорда, примененного Римским-Корсаковым в сцене смерти Додона. Характер такого сочетания увеличенных трезвучий иной, чем сочетания двух увеличенных трезвучий на расстоянии целого тона, как в сцене, где Леший схватывает Мизгиря (см. пример 28). Там гармония скорее пугающая, а в сцене смерти Додона поистине страшная. Законна аналогия с сочетанием трех увеличенных трезвучий в «Кащее бессмертном» («Трясут черепами...» — см. пример 125). Но в «Кащее» это мрачный штрих, а в «Золотом петушке» — драматургическая кульминация.

светило»). Такой тип драматургии связан с особенностями сюжета и с вокальным стилем — в основном речитативным, — который господствует в музыке Додонова царства.

Партитура «Золотого петушка» — одно из высших достижений Римского-Корсакова в области оркестровки. Инструментовка «Золотого петушка» блестяща, колоритна и чрезвычайно богата. Оркестр подчеркивает и изысканность музыкального образа Шемаханской царицы, и уродливость Додонова царства. В оркестре «Золотого петушка» легко различимы некоторые лейттембры. Первая тема Звездочета в оркестре появляется в звенящих звучаниях арфы, колокольчиков, деревянных духовых и pizzicato струнных. С образом Шемаханской царицы связаны колоритные звучности кларнета и гобоя. Тема Петушка в оркестре обычно поручается трубе (или трубам).

В отличие от ряда других опер Римского-Корсакова, в «Золотом петушке» нет самостоятельных оркестровых эпизодов. Симфонические фрагменты из «Золотого петушка», часто исполняемые в концертах и по радио, представляют собой обработки вокально-оркестровых сцен оперы. Римский-Корсаков сделал оркестровые переложения двух эпизодов «Золотого петушка» — вступления и «Шествия». Особенно замечательно «Шествие» — красочная картина возвращения Додона с невестой. Нового тематического материала в «Шествии» почти нет; зато многообразно трансформируются знакомые темы Додонова царства и Шемаханской царицы. Фантастично звучит грузный мотив:




И слушатель не сразу понимает, что это принявшие новый облик томные фиоритуры Шемаханской царицы.

Колоритна музыка, сопровождающая появление карликов, — быстрый, «семенящий» мотив флейт и гобоев в сопровождении pizzicato струнных.

И здесь можно уловить родство с музыкой Шемаханской царицы (хроматизмы и ломаные большие терции в верхних голосах).

Остроумно музыкальное изображение великанов — «исполинские шаги» по септимам грозно «рявкающих» тромбо-

нов (в унисон с другими духовыми и струнными в низком регистре).

Хроматизмы верхнего голоса опять-таки напоминают о принадлежности великанов к «двору» Шемаханской царицы.

«Золотой петушок» — смелое и гневное обличение царизма средствами музыкально-театрального искусства. Это обличение было бы еще острее и сильнее, если бы либреттист во всем шел навстречу пожеланиям композитора.

Вернемся к вступлению и заключению, где Звездочет обращается к зрителям явно, как уже говорилось, от лица автора. Во вступлении Звездочет обращается к зрителям со следующими словами:

Я колдун. Наукой тайной
Дан мне дар необычайный,
Вызвать тень, в пустую грудь
Жизнь волшебную вдохнуть.
Здесь пред вами старой сказки
Оживут смешные маски.
Сказка ложь, да в ней намек!
Добрым молодцам урок.

Последнее двустишие завершает, как известно, сказку Пушкина. Намек, о котором говорит двустишие, достаточно ясен. Пушкин дает понять, что простодушная, на первый взгляд, сказка о волшебной птице несет в себе глубокую идею; идея эта, несомненно, — осуждение произвола и жестокой царской власти. То же значение имеет пушкинское двустишие и во вступлении к опере Римского-Корсакова. Автор предупреждает зрителей-слушателей, что за игрой «смешных масок» скрывается совсем не смешной, а глубокий замысел.

В заключении Звездочет произносит:

Вот тем кончилася сказка.
Но кровавая развязка,
Сколь ни тягостна она,
Вас тревожить не должна.
Разве я лишь да царица
Были здесь живые лица,
Остальные — бред, мечта,
Призрак бледный, пустота...

Эти строки вызывают у слушателя недоумение. Во вступлении автор словами Звездочета обращает внимание слушателя на глубокий подтекст оперы-сказки. Заключение же, вместо того чтобы разъяснить идею подтекста, пытается

убедить слушателя, что никакого скрытого замысла в опере нет.

Противоречие это, достаточно явное, объясняется разногласиями между либреттистом и композитором. Весьма показательна переписка по поводу текста заключения между Римским-Корсаковым и Бельским. Первоначальный план оперы не предполагал заключения с появлением Звездочета. Лишь написав оперу (в эскизах), Римский-Корсаков решил завершить ее последним появлением Звездочета. В письме Римского-Корсакова к Бельскому мы читаем:

«Милый, хороший, добрый, превосходный Владимир Иванович. Сделайте так: по окончании последнего хора* со словами — „Что даст новая заря" быстро опускается антрактовая занавесь и выходит Звездочет; обращаясь к публике, он говорит, что показал ей смешные маски и она может идти спать „до зари" и „до петуха". ...И какая чудесная рамка выйдет для нашей небылицы! И по музыке кругло, да и по идее хорошо; а там пусть себе запрещают. Да и не запретят: ведь мы предлагаем публике спать до зари и петуха, а когда они придут — неизвестно, следовательно, мы самые „благонадежные люди"»[16].

Мысль Римского-Корсакова ясна: в период реакции 1907 года он говорит о неизбежном приходе «зари» и «петуха» — то есть новой революции!

На горячее письмо Римского-Корсакова последовал совсем не такой ответ, какого ожидал композитор. Бельский не захотел понять мысль Римского-Корсакова и предпочел истолковать ее как желание композитора «закончить оперу шутливым аккордом»[17]. Для эпилога Бельский написал и прислал Римскому-Корсакову приведенный нами текст. Римского-Корсакова очень огорчил отказ Бельского, но настаивать на своем варианте он, очевидно ценя сотрудничество постоянного либреттиста, не стал**. «Ин быть по-вашему», — с грустью писал он Бельскому.

Римскому-Корсакову не пришлось увидеть «Золотого петушка» на сцене. Директор императорских театров В. А. Теляковский предполагал поставить «Петушка» в Большом театре в ближайшем сезоне, однако встретил пре-

* Хор жителей додоновской столицы, оплакивающих убитого царя.

** Есть основания предполагать, что Римский-Корсаков все же настоял в непосредственных переговорах с Бельским на своем варианте текста заключения. Однако цензурой текст заключения не был пропущен. После этого Бельский, видимо, восстановил предложенный им текст[18].

пятствия, с которыми не мог да, вероятно, и не захотел бороться[19].

Первая постановка «Золотого петушка» была осуществлена уже после смерти Римского-Корсакова, 24 сентября 1909 года, в театре Зимина под управлением Э. А. Купера, в декорациях и костюмах И. Я. Билибина и А. И. Маторина. Исполнители партий: Додона — Н. И. Сперанский, Шемаханской царицы — А. И. Добровольская, Звездочета — В. Р. Пикок, Гвидона — Ф. Ф. Эрнст, Афрона — А. К. Диков, Полкана — К. Д. Запорожец, Амелфы — А. Е. Ростовцева. Вслед за театром Зимина «Золотого петушка» поставил Большой театр. На сцену «Золотой петушок» смог проникнуть лишь после многочисленных текстовых изменений, сделанных по требованию цензуры и снизивших сатирический смысл оперы.

«Золотой петушок», в сущности, — последнее произведение его автора*. Однако созданием «Петушка» не исчерпывается творческая жизнь Римского-Корсакова в 1906—1908 годы.

В 1906 году он перерабатывает заключения «Кащея бессмертного», пишет новую редакцию «Дубинушки». В 1907 году написаны две симфонические пьесы: «Здравица» (в честь Глазунова) и упомянутая «Неаполитанская песенка». В 1906—1908 годы Римский-Корсаков еще раз возвращается к творчеству Мусоргского: редактирует и инструментует некоторые пропущенные им ранее сцены «Бориса Годунова», редактирует и начинает оркестровать «Женитьбу», инструментует для оркестра несколько романсов.

Почти до последних дней жизни Николай Андреевич продолжает работать над учебным пособием по инструментовке**. В 1906 году написаны последние страницы «Летописи» — труд, растянувшийся на многие годы***.

Римский-Корсаков продолжает думать и о новых оперных сюжетах. Об этом мы узнаем из переписки его с Бельским.

---

* Формально последним сочинением Римского-Корсакова является небольшая симфоническая пьеса «Неаполитанская песенка» (октябрь 1907 года) — обработка итальянской народной песни. «Неаполитанская песенка» в конце 1907 года была проиграна на репетиции концерта А. И. Зилоти. Римский-Корсаков отменил ее исполнение в концерте, признав свое сочинение неудачным, и не пожелал опубликовать.

** Учебник этот закончен после смерти Римского-Корсакова М. О. Штейнбергом.

*** «Летопись моей музыкальной жизни» доведена до осени 1906 года.

Под вполне определенным давлением Бельского Римский-Корсаков некоторое время (в 1906 году) предполагал начать работу над оперой на сюжет мистерии Байрона «Небо и земля»*. В «Летописи» Римский-Корсаков лаконично замечает: «Мысли о мистерии „Земля и небо" не клеились...»[20] Другие документы с гораздо большей определенностью говорят об отрицательном отношении Римского-Корсакова к предложенному Бельским сюжету. Летом 1906 года Римский-Корсаков писал Ястребцеву, отвечая на его вопрос о работе над «Небом и землей»: «Все это не ложь и выдумка, а несбыточный вздор»[21]. На листочке с кратким изложением действия мистерии Римский-Корсаков написал: «Невозможно для оперы»[22].

Неудивительно, что мрачная абстрактная мистика «Неба и земли» осталась чуждой Римскому-Корсакову с его реалистическим мышлением, с его оптимистическим в основе миросозерцанием.

После того, как сюжет «Неба и земли» был отклонен композитором, Бельский предлагает Римскому-Корсакову еще один мистический сюжет под названием «Кончина мира». Основа сюжета — мотивы Апокалипсиса: гибель земли, гибель всех людей в пламени и в наводнении, страшный суд с воскресением мертвых. В действии намечено было участие мистического персонажа под наименованием «жены-чародейницы».

На это предложение Бельского последовал категорический отказ Римского-Корсакова (начало 1908 года): «Сюжет „Кончина мира" решительно для меня не подходит, хотя бы и в данную минуту. Скажу более: он меня давит и тяготит наподобие какого-то кошмара. ...Мне надо что-нибудь простое, ясное и определенное в смысле драматической пьесы. Демонические лица вроде жены-чародейницы не по мне. Отрицание, великая гордыня и т. п. меня не тешат ⟨...⟩ Отказываюсь и отказываюсь»[23].

По-иному отнесся Римский-Корсаков к мысли написать оперу на сюжет мифа об Орфее: «Подумываю о „Смерти Эвридики", — пишет он Бельскому в самом конце 1907 года, — хочу просить Вас набросать обстоятельно начало до появления Эвридики и Орфея. ...Кажется, между нами говорено было об участии голосов дриад совместно с

---

* Мистерия Байрона написана по библейским мотивам. Действие происходит накануне всемирного потопа. Мистерия глубоко пессимистична, проникнута ощущением неминуемой гибели.

хором девушек. Пожалуй, что это и заманчиво; не придется ли только в таком случае изменить несколько слов имеющегося у меня хора. Вообще вся эта фантастически-бытовая сцена очень привлекательна, надо только, чтобы дальнейшее было с нею связано не белыми нитями»[24].

Трудно сказать, окончательно ли решил Римский-Корсаков писать «Смерть Эвридики». Возможно, что поэтическая легенда об Орфее (столько раз на протяжении веков вдохновлявшая композиторов) была одним из тех замыслов Римского-Корсакова, осуществлению которых помешала его кончина.

Значительное событие творческой жизни Римского-Корсакова — поездка его весной 1907 года в Париж для участия в Русских исторических концертах, организованная С. П. Дягилевым. Римский-Корсаков снова (после перерыва в несколько лет) взял дирижерскую палочку. Под его управлением были исполнены «Музыкальные картинки» из «Ночи перед рождеством» (симфоническая сюита, представляющая собой авторскую обработку нескольких сцен оперы), вступление и две песни Леля из «Снегурочки» и «Ночь на горе Триглаве» (в оркестровой редакции) из «Млады». Артур Никиш дирижировал сюитой из «Сказки о царе Салтане» и вступлением и сценой в подводном царстве из «Садко». Парижские концерты, по общему признанию, явились триумфом русского искусства и творчества Римского-Корсакова.

Немало времени в последние месяцы жизни брала у Римского-Корсакова работа над корректурами «Золотого петушка». Много волнений принесли ему цензурные преследования оперы. Можно думать, что эти волнения обострили болезнь сердца, которой страдал Римский-Корсаков, и ускорили конец великого художника.

Весна 1908 года принесла резкое ухудшение здоровья Николая Андреевича. В марте он жалуется на сердечную слабость. В апреле — два тяжелых приступа удушья (грудная жаба). В мае наступило улучшение. Римский-Корсаков принялся даже за работу.

Последнее место летнего отдыха Н. А. Римского-Корсакова — усадьба Любенск, расположенная вблизи любимой Николаем Андреевичем Вечаши. Впервые в Любенске семья Римских-Корсаковых провела летние месяцы в 1907 году. Вскоре Римские-Корсаковы приобрели эту усадьбу.

Как только наступило некоторое улучшение в состоянии



Дом в усадьбе Любенск, где скончался Н. А. Римский-Корсаков

Николая Андреевича, он стал мечтать о переезде в Любенск. 20 мая 1908 года он пишет дочери — С. Н. Троицкой: «Дорогая Софьюшка, завтра наконец мы уезжаем в Любенск. ...Воображаю, как ты и девочки наслаждаетесь в такую погоду. Как все зелено. А я пока, кроме березы во дворе, зелени не видел, Андрей телеграфировал, что лягушки поют»[25].

С. Н. Троицкая рассказывает о последних днях, которые она провела с отцом в Любенске.

«21 мая его перевезли в Любенск, а 4 июня была свадьба сестры Нади с М. О. Штейнбергом. Отец уже был настолько болен, что не мог поехать в церковь. Я вызвалась остаться дома с ним. Вдвоем мы медленно обошли любенский сад, который был весь в цвету. Рекс — папин любимый пойнтер — нас сопровождал. Когда мы подошли к балкону, я выразила опасение по поводу того, как отец будет подниматься по лесенке. Он ответил, что будет стоять на каждой ступеньке по 5 минут, и вынул часы.

Помню, как он радовался свадьбе, как был весел за свадебным обедом, как ему понравилось, что деревенские девушки и парни загородили молодым дорогу лентой, как будто желали воспроизвести сцену из „Китежа".

На другой день я уехала, а через три дня утром получила роковую телеграмму о его смерти»[26].

О последних часах жизни композитора рассказывает А. Н. Римский-Корсаков.

«7 июня Николай Андреевич проводил, как и предыдущие, в тесном окружении всех членов своей семьи. ⟨...⟩ Был чудесный июньский день. Любенский сад-парк был напоен благоуханиями ⟨...⟩

...К ночи воздух стал предвещать грозу. В комнатах чувствовалась тягостная духота.

Спать было трудно, несмотря на раскрытые окна. Белая ночь томила и наполняла смутными тяжелыми предчувствиями. Около начала третьего в коридоре послышались торопливые шаги и стук в дверь. Через минуту мы с братом были напротив, в комнате отца. Он сидел около кровати на кресле и мучительно тяжело дышал коротким дыханием, требуя вспрыскивания морфия. Надежда Николаевна грела воду для ног. Из соседнего дома с минуты на минуту ждали прихода М. О. Штейнберга с женой. Делом нескольких минут было прокипятить шприц и отдать распоряжение о посылке верхового к врачу за несколько верст. Мы с братом сделали два вспрыскивания — морфия и камфары. Но вопреки ожиданию желанное облегчение не приходило.

В это время за окнами раздался короткий и сильный удар грома, а вслед за ним шум начавшегося летнего ливня. Несколько минут страшного, томительного беспокойства. Вдруг короткие, быстрые вздохи сменились длинным хрипящим выдохом, взор Николая Андреевича остановился, и в сознание окружающих молний врезалась мысль: смерть...»[27].

10 июня состоялось погребение на Новодевичьем кладбище в Петербурге. Позднее на могиле Николая Андреевича был поставлен памятник по эскизу Н. К. Рериха. Памятник изображает вершину кургана с древним новгородским крестом. Могила обложена плитами с надписью: «Николай Андреевич Римский-Корсаков. 6 марта 1844 г. — 8 июня 1908 г.» В 1937 году могила Римского-Корсакова перенесена в пантеон-некрополь в б. Александро-Невской лавре. Посетитель некрополя найдет ее рядом с могилами Глинки, Мусоргского, Балакирева, Бородина, Кюи и Чайковского.

## Заключение

Творчество Римского-Корсакова глубоко самобытно и в то же время неразрывно связано с традициями классического искусства. Как и всякий большой композитор, Римский-Корсаков опирался на различные достижения мировой музыкальной культуры, в том числе западноевропейской. Но ближе всего ему были традиции русского искусства, в особенности традиции Глинки, высоко чтимые всеми «русланистами» — участниками балакиревского кружка.

Римский-Корсаков, так же как и Глинка, нашел неисчерпаемый источник вдохновения в народном творчестве — прежде всего в русской народной поэзии, в русской песне. Уже общий эмоциональный тон музыки Римского-Корсакова дает право сопоставить ее с русской песней, с русской народной поэзией.

Вспомним хотя бы чисто русскую корсаковскую эпичность с ее спокойствием, размеренностью, гордой величавостью. Вспомним строгие, сдержанные тона корсаковской лирики, столь явно близкие к эмоциональной окраске русских лирических песен.

Характер мастерства Римского-Корсакова Б. В. Асафьев обоснованно сопоставляет с искусством русских народных «умельцев». «...С той же артистической добросовестностью и любовью к делу, какие бросаются каждому в глаза при любовании работой народных мастеров резьбы ли, вышивки, тканья, живописи, чеканки, — что в целом можно назвать влюбленностью художника в свое мастерство или красотой ремесла, — работал над своей музыкой и Римский-Корсаков»[1].

Римский-Корсаков — непревзойденный в музыкальном искусстве поэт природы. И в его операх, и в симфонических произведениях картины природы обычно неотделимы от волшебных, сказочных образов, вдохновленных народной поэзией — чаще всего русской, иногда восточной. Иными словами, и изумительные корсаковские музыкальные пейзажи, его колоритнейшая звукопись в конечном счете имеют своей основой народное искусство.

Народная русская (а также украинская) песенность — характернейшая черта мелодического стиля Римского-Корсакова. Мы встречаем в операх Римского-Корсакова лирические песни, торжественные гимны, величания, суровые хоры типа духовных стихов, былинные напевы, причитания и много иных типов мелодий, так или иначе связанных с народной песенностью. Этому кругу мелодических высказываний Римский-Корсаков противопоставляет подчеркнуто инструментальную или вокально-инструментальную «узорчатую» мелодику фантастического мира.

В тончайшей и сложнейшей сфере гармонического стиля не приходится искать, конечно, прямой имитации тех или иных особенностей народной музыки. Но несомненно, что гармонический стиль Римского-Корсакова, опирающийся на традиции Глинки, не прошедший мимо достижений западноевропейской (в особенности — романтической) музыки, самобытностью своей во многом обязан связям с народной музыкой — прежде всего русской, а в некоторых произведениях и восточной.

Гармонии Римского-Корсакова необычайно богаты и многообразны. Рисуя фантастический мир, Римский-Корсаков часто пользуется гармониями, основанными на ладах, выходящих за пределы диатонической системы (цепной, увеличенный, уменьшенный). В картинах народной жизни, особенно древнерусского быта, композитор нередко применяет несколько «архаизированные» гармонии (например, в гармонизации народных песен в «Майской ночи» и в «Снегурочке» или в некоторых сценах «Китежа»). Раскрывая внутренний мир человека, тончайшие душевные движения, Римский-Корсаков пользуется всем богатством гармонических красок, по большей части предпочитая здесь мягкие и колоритные смены гармоний резким контрастам.

Принципы симфонического мышления Римского-Корсакова имеют свои особенности (присущие в той или иной мере и другим участникам балакиревского кружка). Если, например, для Чайковского характерно выращивание из

тематического ядра новых и новых тематических образований, то для Римского-Корсакова, наоборот, более типично многостороннее освещение темы, более или менее прочно сохраняющей свои интонационные очертания (это не значит, конечно, что Римский-Корсаков отказывается от классического разработочного развития путем вычленений и т. д.). Опасности однообразия Римский-Корсаков избегает не только противопоставлением тем (напомним тематическое богатство «Сказки», финала «Шехеразады», «Фанданго» в «Испанском каприччио»), но и методами развития. Римский-Корсаков охотно развивает музыкальные мысли путем варьирования, секвенцирования, гармонических и тембровых перекрашиваний, тональных сопоставлений, фактурных изменений, темповых и динамических контрастов.

Римский-Корсаков писал в разных жанрах. Среди них первое место в его творческих интересах безусловно занимает опера. На пятнадцати операх Римского-Корсакова лежит очень четкая печать его стиля. В то же время его оперное наследие поражает многообразием. В самом конце жизни, в 1907 году, Римский-Корсаков с гордостью говорил В. В. Ястребцеву, что он «не уверовал в существование единой истинной оперной формы и в своей музыке дал ряд разнообразных решений этой сложной художественной проблемы»[2].

Очень различны сюжеты корсаковских опер. Но есть общее, что объединяет его оперное творчество. Это идея победы сил света, добра и справедливости над стихией зла. Идея эта выражена очень по-разному — в разных формах, в разных оперных жанрах, в различных драматургических концепциях. Однако ее можно увидеть, как мы наблюдали, едва ли не в любой опере Римского-Корсакова.

Драматургия Римского-Корсакова имеет свои весьма самобытные черты.

Развитие действия в корсаковских операх обычно неторопливое, не столько динамичное, сколько контрастное. Римский-Корсаков сам отмечал эпический характер некоторых своих опер.

Не возвращаясь к тематике корсаковских опер, подчеркнем, что эпичность отнюдь не исключает в них драматической насыщенности, конфликтности. Уже в «Псковитянке» есть острые, конфликтные драматические ситуации. После нескольких опер, в которых отсутствуют яркие драматические конфликты, Римский-Корсаков возвращается к драматическим образам в конце девяностых годов. Почти одновре-

менно создаются «Моцарт и Сальери», «Вера Шелога» и «Царская невеста». Поиски драматических образов продолжаются — правда, без значительного художественного успеха — в «Сервилии» и «Пане воеводе». Наконец, в «Китеже» Римский-Корсаков достиг сочетания эпического величия с потрясающим драматизмом.

На драматичность как на существенную черту корсаковского оперного стиля мы сочли необходимым обратить особое внимание, так как Римского-Корсакова до сих пор иногда «обносят», по его выражению, «драматической специальностью».

Проблемы оперной структуры, архитектоники, применения исторически сложившихся оперных форм Римский-Корсаков решает по-разному. Он не отказывается от классической композиции с обилием закругленных, структурно завершенных фрагментов, «номеров». Наиболее классична в этом отношении «Майская ночь». Очень большое место завершенным эпизодам отведено в таких превосходных и оригинальных операх, как «Снегурочка» и «Царская невеста». С другой стороны, у Римского-Корсакова уже в «Псковитянке» наметилось тяготение к непрерывному, «сквозному» развитию музыкальных образов. Можно сказать, что эта тенденция постепенно усиливалась, хотя и неравномерно, в оперном творчестве Римского-Корсакова. Интересно сравнить две гоголевские оперы. В «Ночи перед рождеством» Римский-Корсаков гораздо меньше связывает себя классической «номерной» структурой, чем в «Майской ночи».

В поздних операх Римского-Корсакова обычно сочетается свободное непрерывное развитие с завершенными эпизодами. Эти более или менее самостоятельные вокальные фрагменты далеко не всегда «вынимаются» из общей музыкальной композиции, чаще они сливаются с предшествующей и последующей сценой.

Наиболее свободна композиция «Золотого петушка», в котором, в сущности, есть только один структурно завершенный вокальный фрагмент — обращение Шемаханской царицы к солнцу.

При самой свободной архитектонике и в своих поздних операх Римский-Корсаков не допускает импровизационной хаотичности формы. Интересно в этом смысле его замечание о «Кащее бессмертном». «Форма складывалась связная, непрерывная, но игра тональностями и модуляционный план, как и всегда у меня, не были случайными. Система

лейтмотивов была во всем ходу. Кое-где в лирических моментах* форма принимала устойчивый характер и периодический склад, избегая, однако, полных каденций»[3].

«Текучесть» композиции не приводит в них к расплывчатости, так как форму цементируют и продуманные тональные планы, и разветвленная система лейтмотивов, а также повторность и репризность, применяемые Римским-Корсаковым очень широко; в частности, нередко используются им в крупных массовых сценах рондообразные структуры.

В операх Римского-Корсакова мы найдем самые различные оперные формы, как общепринятые, так и весьма своеобразные. Мы уже видели, насколько оригинальны, например, многие его вокальные монологи. Достаточно напомнить былины в «Садко», ариозо «Природы постигнута тайна» и заклинание цветов в «Кащее», прославление леса в «Китеже», обращение Звездочета к Додону в «Золотом петушке».

Одна из существенных особенностей драматургии двух последних корсаковских опер — уменьшение роли монологов и особенно ансамблей (но не хоров, которые и в этих операх занимают очень большое и драматургически важное место).

Весьма примечательна в этом отношении драматургия «Золотого петушка». В этой опере только два действующих лица по-настоящему поют: Шемаханская царица и (значительно меньше) Звездочет. В партиях Додона и его приближенных почти нет монологов; во всяком случае, нет широких, развернутых монологов типа арий. В этих партиях преобладают речитативы (хотя встречаются и более или менее напевные мелодии). Эта особенность «Золотого петушка» связана, конечно, с замыслом оперы, с ее сатирическим содержанием. Полноценные мелодии, весьма оригинальные и поистине обаятельные, Римский-Корсаков вводит только в партии персонажей, противопоставленных Додонову царству.

Надо отметить еще одну существенную черту драматургии «Золотого петушка»: в нем полностью отсутствуют ансамбли (если не считать кратких «сцеплений» вокальных партий). Чем объяснить этот решительный отказ от ансамблей композитора, несколькими годами ранее написавшего

* Под «лирическими моментами» Римский-Корсаков подразумевает более или менее завершенные структурно вокальные и оркестровые (танцевальные) эпизоды, не имеющие музыкально-изобразительного характера.

«Царскую невесту» и гордившегося именно ансамблями этой оперы?

«Золотой петушок» — последнее произведение его автора. Не вправе ли мы на этом основании сделать вывод, что Римский-Корсаков в конце своего творческого пути пришел к отрицанию вокальных ансамблей как оперной формы?

Римский-Корсаков никогда не был и в конце жизни не стал принципиальным противником оперных ансамблей. Они ему не нужны были в «Золотом петушке» вследствие особого замысла этой оперы-сатиры, где нет места ни для мягкого юмора, ни для глубоких драматических конфликтов.

Римский-Корсаков ушел из жизни, далеко не исчерпав творческих сил. Если бы великий русский художник прожил еще несколько лет, он создал бы новые оперы, и нет сомнения, что в этих операх вновь появились бы арии и ансамбли. Вспомним, что «Царской невесте» предшествовали «Моцарт и Сальери» и «Вера Шелога», в которых, так же как и в «Золотом петушке», нет ни одного ансамбля; Римский-Корсаков не ввел их потому, что их не требовала драматургия названных опер. Отсутствие ансамблей в некоторых операх — одно из доказательств той творческой смелости, с какой Римский-Корсаков всегда решал проблему оперной драматургии.

Глубоко самобытный симфонизм Римского-Корсакова имеет много общих черт с его оперным творчеством, хотя идейно-эмоциональный диапазон симфонизма значительно уже. Драматические, тем более трагедийные образы, занимающие немаловажное место в операх Римского-Корсакова, чужды его симфонизму*, в остальном близко соприкасавшемуся с его операми, в особенности с операми сказочными.

Как в опере, так и симфонических сочинениях Римского-Корсакова вдохновляла, в первую очередь, народная поэзия, а также образы природы. Самый тип корсаковского программного симфонизма заключает в себе нечто оперное.

Истоки корсаковского симфонизма прежде всего — традиции «Руслана» и симфонических произведений его автора. С Глинкой Римского-Корсакова сближает и национальный характер музыки, и общий жизнеутверждающий тон ее, и, говоря словами Асафьева, «кристальная ясность чувства», и, наконец, законченность форм. Мы видели, что

* Единственное исключение — «Сеча при Керженце». Но эта пьеса пришла в симфонический репертуар с оперной сцены.

Римский-Корсаков начиная с самых ранних симфонических сочинений очень смело, свободно и оригинально решает проблему формы в зависимости от программного замысла, весьма самостоятельно используя испытанные классические схемы. При этом всегда его музыка восхищает безукоризненной стройностью, цельностью структуры, строгой логичностью развития мысли.

В ранних сочинениях Римского-Корсакова можно обнаружить связи с западноевропейским романтизмом (на них указывалось, когда речь шла о «Садко» и «Антаре»). Однако не приходится говорить о подражании. Римскому-Корсакову чужд субъективизм западноевропейской романтики. Показательная параллель. У Берлиоза — в «Фантастической симфонии» и «Гарольде в Италии» — пейзажные эпизоды оттеняют душевное одиночество героя. Римского-Корсакова влечет сама природа, ее красота, радующая человека, вызывающая у него прилив жизненных сил. Нет у Римского-Корсакова и пессимистических размышлений о печальной судьбе героя. Его симфоническое творчество так же, как и творчество Глинки, оптимистично. Самое ценное и сильное в оркестровых сочинениях Римского-Корсакова — чуткое постижение поэзии народного искусства («Садко», «Антар», «Сказка», «Шехеразада»), праздничная пышность («Шехеразада»), радостное ликование («Испанское каприччио»).

Римского-Корсакова справедливо считают одним из величайших мастеров оркестра. Манера оркестрового письма составляет весьма существенную сторону и симфонического, и оперного стиля Римского-Корсакова. Музыканты твердо помнят мудрые слова его, сказанные в предисловии к учебнику инструментовки:

«Как неправильно думают многие, говоря: такой-то композитор прекрасно инструментует или такое-то (оркестровое) сочинение отлично инструментовано. Да ведь инструментовка есть одна из сторон души самого сочинения. Само сочинение задумано оркестрово и в самом своем зачатии уже обещает известные оркестровые краски, присущие ему одному и одному его творцу»[4].

Говоря об оркестровом стиле Римского-Корсакова, естественно сопоставить его с оркестровым письмом другого великого мастера инструментовки — Вагнера. Римский-Корсаков отмечал, что конец восьмидесятых годов — переломный момент в развитии его оркестрового стиля. В «Летописи» мы читаем: «„Каприччио“, „Шехеразада“ и „Воскрес-

ная увертюра" заканчивают собой период моей деятельности, в конце которого оркестровка моя достигла значительной степени виртуозности и яркой звучности без вагнеровского влияния, при ограничении себя обыкновенном глинкинским составом оркестра ⟨...⟩ в оркестре же после названных сочинений замечается перемена»[5].

Несколько дальше Римский-Корсаков рассказывает об этой перемене, связывая ее со спектаклями немецкой оперной труппы, поставившей в Петербурге, под управлением знаменитого Карла Мука, «Кольцо Нибелунга». «Мы с Глазуновым посещали все репетиции, следя по партитуре... Вагнеровский способ оркестровки поразил меня и Глазунова, и с этих пор приемы Вагнера стали мало-помалу входить в наш оркестровый обиход»[6].

Начиная с «Млады»* оркестр Римского-Корсакова усложняется, точнее — обогащается. Римский-Корсаков расширяет состав оркестра, вводит новые инструменты, применяет новые колористические эффекты, используя и отдельные приемы Вагнера. Но говорить нужно именно об отдельных приемах вагнеровского письма, потому что в принципе оркестровый стиль Римского-Корсакова не изменился. По существу, оркестровое письмо Римского-Корсакова в основах своих противоположно вагнеровскому. Нельзя не согласиться с А. М. Веприком, который замечает, что «в конце восьмидесятых годов на мировой арене противостояли друг другу два оркестровых стиля: Вагнера и Римского-Корсакова»[8].

Высоко ценя вагнеровскую инструментовку, Римский-Корсаков видел и ее отрицательные стороны.

«Ни с чем не сравнимый его колорит, изобилие оттенков, его удивительные нарастания и уменьшения звучности, блеск и поразительная сила его оркестра — поистине изумительны. Но и в этой области в вагнеровской музыке скорее наблюдается известная доля расточительности. И если допустить возможность прогресса в оркестровом колорите после Вагнера, то такой прогресс обусловливается желательными моментами отступления в пользу простоты и

---

* В беседе с В. В. Ястребцевым, в начале девяностых годов, Римский-Корсаков сказал: «И я в свое время негодовал на усиленный, вагнеровский оркестр и все-таки, несмотря на все это, в конце концов поддался опьяняющему влиянию новейшей инструментовки, новейшего вагнеровского оркестра с тремя флейтами, гобоями, кларнетами и фаготами, тремя трубами, четырьмя тромбонами и тубой, результатом чего появилась у меня „Млада" и третья редакция „Псковитянки"»[7].

безыскусственности, ибо такие моменты могут внести большее разнообразие в музыкальную роскошь его оркестровых красок...»[9]

В противовес вагнеровской «расточительности», Римский-Корсаков даже в самых «цветистых» своих полотнах соблюдает мудрую экономию выразительных средств. Б. В. Асафьев так определяет это качество корсаковского оркестра: «Ясность, ничего лишнего, и что дано глазу в партитуре, то и слышно, звучит, ибо каждый голос не загроможден, играет, что свойственно его природе»[10]. Отнюдь не отказываясь от полифонии (и классической имитационной, и русской подголосочной), Римский-Корсаков пользуется ею умереннее, чем Вагнер; зато чаще, чем автор «Кольца Нибелунга», применяет фигурационную фактуру. Фигурации в корсаковском оркестре (симфоническом и оперном) исключительно богаты и многообразны.

Характерно для него, в частности, одновременное звучание различных фигураций. Такое соединение фигураций нескольких типов у разных оркестровых групп мы отмечали уже в одном из ранних корсаковских сочинений — в «Антаре»; оно встречается и в ряде произведений, созданных после «Антара».

Меньшее значение, чем в вагнеровском оркестре, имеет в партитурах Римского-Корсакова медная группа. И наоборот, особой его любовью пользуются деревянные с их очень индивидуальными «обликами». В то же время очень значительна в оркестре Римского-Корсакова роль ударных: их ритма, динамики, интонаций и звуковых красок.

Типичному для Римского-Корсакова показу темы в различных аспектах соответствует детализированность оркестрового письма, частые смены тембров. Тембрового богатства Римский-Корсаков достигает, сохраняя ясность оркестрового изложения, часто пользуясь нежной, «акварельной» звучностью. Оркестровые tutti он охотно противопоставляет отдельным инструментальным группам или инструментам. Многочисленные соло (часто на фоне камерно-прозрачного и красочного сопровождения немногих инструментов) характерны для его партитур. «...Он говорил о них, об инструментах, — вспоминает Б. В. Асафьев, — словно о дорогих ему одушевленных существах, носителях тонких чувствований и изобразителях нежнейших, не всяким глазом уловимых колоритных сочетаний свето-цвета»[11]. Само собой разумеется, богатство и колоритность корсаковского оркестра находятся в органической связи со строением

музыкальной ткани — распределением и ведением голосов, выбором гармоний.

Б. В. Асафьев верно подметил связь оркестрового стиля Римского-Корсакова с его любовью к природе. Колорит корсаковского оркестра, по словам Асафьева, «словно... подслушан у русской природы в шепоте-шорохе вешнего таяния, в лесных голосах, либо в тонких нюансах птичьего пения, либо в журчаниях ручьев и неустанного говора реки!..»[12]

Неоднократно и вполне обоснованно отмечалось, что инструментовке Римского-Корсакова почти всегда присущ светлый колорит.

Этот жизнерадостный колорит корсаковского оркестра дает право провести еще одну параллель с русским народным искусством. В русском архитектурном орнаменте, в русской вышивке, в русской народной живописи (Палех, Мстера) тоже господствуют радующие глаз краски, а сложность узоров или рисунков сочетается с законченностью, совершенством формы. Точно так же национальный восточный колорит («Антар», «Шехеразада») перекликается не только с восточной музыкой, но и с восточной орнаментикой, восточной миниатюрой.

Творчество Римского-Корсакова оказало очень сильное воздействие на дальнейшее развитие музыкальной культуры. Влияние его отнюдь не ограничивается пределами нашей родины. Достаточно напомнить, что у Римского-Корсакова немало заимствовали — особенно в красочности оркестра — замечательные французские композиторы Равель и Дебюсси. Но, конечно, именно в нашей стране традиции Римского-Корсакова получили наиболее полное развитие. Прежде всего нужно сказать об учениках Римского-Корсакова — Глазунове, Лядове, Стравинском (в ранний период его творчества), Спендиарове и многих других. Те или иные стороны стиля Римского-Корсакова оказали воздействие и на композиторов, шедших в основном по иным путям, чем автор «Снегурочки». Скрябина, например, никак нельзя назвать последователем Римского-Корсакова, но гармонический стиль некоторых его поздних сочинений, несомненно, имеет корсаковские, в особенности «кащеевские», истоки.

Советская музыкальная культура, опирающаяся в своем развитии в первую очередь на традиции русской музыкальной классики, многим обязана Римскому-Корсакову. В частности, композиторы восточных республик на таких произве-

дениях, как «Шехеразада», учились и продолжают учиться сочетать своеобразие родной им музыкальной речи с традициями русской музыкальной классики.

Творчество Римского-Корсакова давно завоевало в нашей стране и далеко за ее пределами большую популярность. Но только в советскую эпоху оно смогло стать подлинно народным достоянием.

На протяжении всего жизненного пути Римский-Корсаков оставался человеком передовых воззрений, человеком высокопринципиальным, не способным на компромиссы, всегда выполнявшим свой долг художника и общественного деятеля. Таким он остался перед нами в многочисленных документах, мемуарах и письмах, опубликованных в советское время. И едва ли не с каждой новой публикацией выявляются новые черты благородного облика Римского-Корсакова, растет наше уважение к великому деятелю русской культуры, мужественному борцу за правдивое искусство высоких идей, за искусство, служащее народу.

## ПРИМЕЧАНИЯ

*К главе первой*

1—3. Цит. по кн.: Римский-Корсаков А. Н., Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество, вып. 1. М., 1933 (1 — с. 15); (2 — с. 21—22); (3 — с. 18). В дальнейшем — сокращенно: Римский-Корсаков А. Н., вып. ...

4—5. Цит. по статье: Римский-Корсаков В. Н.: Из воспоминаний и материалов семейного архива. — В кн.: Римский-Корсаков: Исследования. Материалы. Письма, т. 2. М., 1954, с. 116.

6. Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1982, с. 25—26. В дальнейшем сокращенно: Летопись...

7. Римский-Корсаков А. Н., вып. 1, с. 30.

8. Римский-Корсаков В. Н. Из воспоминаний и материалов семейного архива. — В кн.: Римский-Корсаков: Исследования. Материалы. Письма, т. 2, с. 114.

9. Римский-Корсаков А. Н., вып. 1, с. 34—37.

10—14. Летопись: (10 — с. 12); (11 — с. 15); (12 — с. 13); (13 — с. 15); (14 — с. 36).

15. Из писем к родным 1857 года (цит. по статье: Римский-Корсаков В. Н. Из воспоминаний и материалов семейного архива. — В кн.: Римский-Корсаков: Исследования. Материалы. Письма, т. 2, с. 132).

16. Летопись, с. 18.

17. Цит. по кн.: Римский-Корсаков А. Н., вып. 1, с. 61.

18. Из писем к родным 1858 года (цит. по статье: Римский-Корсаков В. Н. Из воспоминаний и материалов семейного архива. — В кн.: Римский-Корсаков: Исследования. Материалы. Письма, т. 2, с. 140).

19. Летопись, с. 20.

20. Асафьев Б. В. Николай Андреевич Римский-Корсаков (1844—1944). — Асафьев Б. В. Избранные труды, т. 3. М., 1954, с. 192.

21. Письмо к родным 1859 года (цит. по статье: Римский-Корсаков В. Н. Из воспоминаний и материалов семейного архива. — В кн.: Римский-Корсаков: Исследования. Материалы. Письма, т. 2, с. 144).

22. Летопись, с. 20.

23. Из письма В. А. Римского-Корсакова (цит. по кн.: Римский-Корсаков А. Н., вып. 1, с. 86).

24. Летопись, с. 21.

*К главе второй*

1—11. Летопись: (1 — с. 23); (2 — с. 29—30); (3 — с. 25); (4 — с. 24); (5 — с. 30); (6 — с. 117); (7 — с. 35); (8 — с. 37); (9 — с. 26); (10 и 11 — с. 27).

12. Письмо В. А. Римского-Корсакова 1863 года (цит. по кн.: Римский-Корсаков А. Н., вып. 1, с. 85—86).

13. Письмо С. В. Римской-Корсаковой 1863 года (см. там же, с. 73 — 74).

14. Из писем Н. А. Римского-Корсакова 1863 и 1864 годов (см. там же, с. 77—78).

15. Письмо М. А. Балакирева Н. А. Римскому-Корсакову от 1 мая 1863 года (Римский-Корсаков Н. А. Полн. собр. соч.: Литературные произведения и переписка, т. 5. М., 1963, с. 55. В дальнейшем сокращенно: Римский-Корсаков Н. А., том ...).

16. Цит. по кн.: Римский-Корсаков А. Н., вып. 1, с. 78—79.

17. Летопись, с. 50—51.

18. Письмо Н. А. Римского-Корсакова М. А. Балакиреву от 27—28 сентября 1863 года (Римский-Корсаков Н. А., т. 5, с. 70).

19.—20. Летопись: (19 — с. 42); (20 — с. 40).

21. Из письма Н. А. Римского-Корсакова М. А. Балакиреву от 27—28 сентября 1863 года (Римский-Корсаков Н. А., т. 5, с. 68).

22. См.: Гозенпуд А. А. Римский-Корсаков. — «Советская музыка», 1950, № 2, с. 61.

23.—24. Летопись: (23 — с. 47); (24 — с. 55).

25. Кюи Ц. А. Первый концерт в пользу Бесплатной музыкальной школы. Кюи Ц. А. Избр. статьи. Л., 1952, с. 66.

*К главе третьей*

1.—5. Летопись: (1 — с. 55); (2 — с. 73); (3 — с. 74); (4 — с. 65); (5 — с. 56).

6. Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. М., 1953, с. 26.

7. Летопись, с. 58.

8. Цит. по кн.: Сабольчи Б. Последние годы Ференца Листа. Будапешт, 1959, с. 30.

9. Стасов В. В. «Славянский концерт» г. Балакирева (Стасов В. В. Статьи о музыке. М., 1974—1978, вып. 2, с. 112).

10. Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи, с. 27.

11. Письмо Н. А. Римского-Корсакова М. П. Мусоргскому от 8 октября 1867 года (Римский-Корсаков Н. А., т. 5, с. 302).

12. Летопись, с. 67.

13. Письмо Н. А. Римского-Корсакова М. П. Мусоргскому от 1 августа 1867 года (Римский-Корсаков Н. А., т. 5, с. 300).

14. Серов А. Н. Критические статьи, т. 4. Спб., 1895, с. 2029.

15. Асафьев Б. В. Николай Андреевич Римский-Корсаков (1844 — 1944). — Асафьев Б. В. Избр. труды, т. 3, с. 172.

16.—18. Летопись: (16 — с. 74); (17 — с. 79); (18 — с. 77).

19. Album de douze chansons Arabes, Mauresques et Kabyles, paro-

les françaises transcrites pour chant et piano par F-co Salvador Daniel. Paris, Richault C-ie Editeurs. Составитель сборника Ф. Сальвадор-Даниэль, один из наиболее передовых музыкальных деятелей Франции, много лет прожил в Алжире, посвятив эти годы изучению арабской культуры и прежде всего музыки. Более подробно об использовании народных тем в «Антаре» см.: Гордеева Е. М. Фольклорные источники «Антара» и «Испанского каприччио». — «Советская музыка», 1958, № 6, с. 33—41.

20. Асафьев Б. В. Николай Андреевич Римский-Корсаков (1844 — 1944). — Асафьев Б. В. Избр. труды, т. 3, с. 173.

21. Esquisse historique de la musique arabe aux temps anciens avec dessins d'instruments et quarante melodies notées et harmonisées par Alexandre Christianowitsch. Cologne, 1863.

22. Цит. по кн.: Альшванг А. А. Клод Дебюсси. М., 1935, с. 58.

*К главе четвертой*

1. Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 10. М., 1956, с. 18.

2. Стасов В. В. Новая русская статуя «Иван Грозный» Антокольского (Стасов В. В. Избр. соч. в 3-х т. Т. 1. М., 1952, с. 200—201).

3.—5. Летопись: (3 — с. 102); (4 — с. 98); (5 — с. 96).

6. Из письма А. П. Бородина к Е. С. Бородиной от 24 — 25 октября 1871 года (Письма А. П. Бородина. вып. 1. М., 1927—1928, с. 313).

7. Асафьев Б. В. (Игорь Глебов). Симфонические этюды. Пг., 1922, с. 53.

8. Летопись, с. 102.

9. Из письма А. П. Бородина Е. С. Бородиной от 17 октября 1871 года (Письма А. П. Бородина, вып. 1, с. 308).

10.—14. Летопись: (10 и 11 — с. 92); (12 — с. 33); (13 — с. 33 — 34); (14 — с. 75).

15. Письмо П. И. Чайковского к Н. Ф. фон Мекк от 24 декабря 1877 года (Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка, т. 6. М., 1959, с. 328—329).

16. См.: Летопись, с. 94.

17. См. Римский-Корсаков А. Н., вып. 3. М., 1936, с. 14—15.

18. Письмо П. И. Чайковского Н. А. Римскому-Корсакову от 10 сентября 1875 года (Римский-Корсаков Н. А., т. 7. М., 1970, с. 33 — 34).

19. Глазунов А. К. Воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове. — «Советская музыка», 1954, № 9, с. 71.

20 — 22. Летопись: (20 — с. 93); (21 — с. 121); (22 — с. 116 — 117).

23. 40 народных песен, собранных Т. И. Филипповым и гармонизованных Н. А. Римским-Корсаковым. М., 1892.

24 —26. Летопись: (24 — с. 125 — 126); (25 — с. 125); (26 — с. 126).

27. Письмо М. П. Мусоргского к Н. А. Римскому-Корсакову от 15/16 мая 1876 года (Римский-Корсаков Н. А., т. 5, с. 318).

28. Гиппиус Е. В. Сборник русских народных песен М. А. Балакирева. — В изд.: Балакирев М. Русские народные песни для одного голоса с сопровождением фортепиано. Ред., предисл., исследование и примеч. проф. Е. В. Гиппиуса. М., 1957, с. 208.

29 — 31. Летопись: (29 — с. 126); (30 — с. 133); (31 — с. 93 — 94).

32. Письмо А. П. Бородина Е. С. Бородиной от 21 сентября 1871 года (Письма А. П. Бородина, вып. 1, с. 294).

33.—38. Летопись: (33 — с. 95); (34 — с. 104); (35 — с. 105—106); (36 и 37 — с. 118); (38 — с. 123).

39.—40. Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи: (с. 227—228).

41. Письмо А. П. Бородина к Л. И. Кармалиной от 15 апреля 1875 года (Письма А. П. Бородина, вып. 2. М., 1936, с. 89).

42. Летопись, с. 116.

43. См.: «Русская музыкальная газета», 1916, № 42, с. 765.

44. Письмо М. П. Мусоргского В. В. Стасову от 19—20 октября 1875 года (Мусоргский М. П. Письма. М., 1981, с. 169, 170).

45. Чайковский П. И. Полн. собр. соч.; Литературные произведения и переписка, т. 6, с. 329.

46. Стасов В. В. Статьи о музыке, вып. 2, с. 10.

47. Кюи Ц. А. Избр. статьи, с. 85—86.

48. Серов А. Н. Критические статьи, т. 4, с. 1597.

49. См.: Янковский М. О. Стасов и Римский-Корсаков — В кн.: Римский-Корсаков: Исследования. Материалы. Письма, т. 1, с. 349—350.

50.—52. Летопись: (50 — с. 133); (51 — с. 134); (52 — с. 136).

*К главе пятой*

1.—5. Летопись: (1 — с. 142); (2 — с. 157); (3 — с. 142); (4 и 5 — с. 156).

6. См.: Протопопов В. В. Вариации в русской классической опере. М., 1957, с. 49—57.

7. Гоголь Н. В. Собр. соч. в 7-ми т., т. 1. М., 1976, с. 59—60.

8. Асафьев Б. В. (Игорь Глебов). Симфонические этюды, с. 66.

9.—11. Летопись: (9 — с. 156); (10 — с. 157); (11 — с. 160).

12. Гнесин М. Ф. Мысли и воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове. М., 1956, с. 202.

13. Римский-Корсаков Н. А. «Снегурочка — весенняя сказка» (Римский-Корсаков Н. А., т. 4. М., 1960, с. 413).

14. Письмо А. П. Бородина Н. А. Римскому-Корсакову от 16 апреля 1882 года (Римский-Корсаков Н. А., т. 5, с. 230).

15.—16. Летопись: (15 — с. 173); (16—с. 179).

17. Дурылин С. Н. Памяти В. Р. Петрова. — В кн.: Василий Родионович Петров: Сборник статей и материалов / Под ред. И. Ф. Бэлзы. М., 1953, с. 157.

18. Асафьев Б. В. Николай Андреевич Римский-Корсаков (1844 — 1944). — Асафьев Б. В. Избр. труды, т. 3, с. 175.

19. Летопись, с. 177.

20. Письмо Н. А. Римского-Корсакова к Н. Н. Римской-Корсаковой от 7 июня 1881 года. — В кн.: Римский-Корсаков: Исследования. Материалы. Письма, т. 2, с. 35.

21. Ястребцев В. В. О цветном звукосозерцании Римского-Корсакова. — «Русская музыкальная газета», 1908, № 39—40.

22. На многие существенные особенности музыкального языка Римского-Корсакова указал В. А. Цуккерман. См.: список литературы о Н. А. Римском-Корсакове, с. ... настоящей книги.

23.—24. Асафьев Б. В. Музыка Римского-Корсакова в аспекте народно-поэтической славянской культуры и мифологии. — «Советская музыка», 1946, № 7, с. 76.

25. Летопись, с. 177 — 178.

26. Письмо С. Н. Кругликова Н. А. Римскому-Корсакову от 30 декабря 1880 года (Римский-Корсаков Н. А., т. 8-А. М., 1982. с. 62 — 63).

27. Асафьев Б. В. Симфонические этюды, с. 71—72.

28—29. Летопись: (28 — с. 180); (29 — с. 236).

30. Тюменев И. Ф. Воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове. — В кн.: Римский-Корсаков: Исследования. Материалы. Письма, т. 2, с. 194—195.

31. Летопись, с. 180—181.

*К главе шестой*

1. Письмо Н. А. Римского-Корсакова к С. Н. Кругликову от 11 ноября 1883 года (Римский-Корсаков Н. А., т. 8-А, с. 122).

2. Письмо Н. А. Римского-Корсакова к С. Н. Кругликову от 18 февраля 1885 года (там же, с. 143).

3—5. Летопись: (3 — с. 126); (4 — с. 139); (5 — с. 185).

6. Письмо Н. А. Римского-Корсакова к С. Н. Кругликову от 3 октября 1882 года (Римский-Корсаков Н. А., т. 8-А, с. 97).

7—8. Летопись: (7—с. 194); (8 — с. 195, 196).

9—10. Асафьев Б.В. Николай Римский-Корсаков (1844—1944). — Асафьев Б. В. Избр. труды, т. 3, с. 198.

11. Глазунов А. К. Воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове. «Советская музыка», 1954, № 9, с. 71.

12. Римский-Корсаков Н. А., т. 8-А, с. 90.

13. Письмо Н. А. Римского-Корсакова В. В. Ястребцеву от 29 июня 1896 года (цит. по кн.: Римский-Корсаков А. Н., вып. 4, с. 50).

14. Стасов В. В. Дирижерская палочка Римского-Корсакова. — Стасов В. В. Статьи о музыке, вып. 5-А., 1978, с. 179.

15. Асафьев Б.В. Николай Андреевич Римский-Корсаков (1844—1944). — Асафьев Б. В. Избр. труды, т. 3, с. 184—185.

16. Сван А. Дж. и Е. Воспоминания о С. В. Рахманинове. — В кн.: Воспоминания о Рахманинове, т. 2. М., 1974, с. 209.

17. См.: Римский-Корсаков Н. А. Письмо в редакцию. «Новости и биржевая газета», 1899, 9—11 марта, № 70 (Римский-Корсаков Н. А., т. 2. М., 1963, с. 242—243).

18. Римский-Корсаков Н. А., т. 8-А, с. 147.

19—23. Летопись: (19 — с. 192); (20 — с. 197—198); (21 — с. 201); (22 — с. 209 — 210); (23 — с. 208).

*К главе седьмой*

1. Римский-Корсаков Н. А. т. 8-А, с. 46.

2—5. Летопись: (2 — с. 182—183); (3 — с. 162); (4 — с. 193); (5 — с. 205).

6. Темы «Испанского каприччио» заимствованы Римским-Корсаковым из сборника «Ecos de España. Colleccion de cantos y bailes populares recopilados por Jose Inzenga». Barcelona, s. a.

Сборник с пометками Римского-Корсакова обнаружен Е. М. Гордеевой в библиотеке М. О. Штейнберга (архив Н. А. и А. Н. Римских-Корсаковых в Научно-исследовательском институте театра, музыки и кинематографии). См.: Гордеева Е. М. Фольклорные источники «Антара» и «Испанского каприччио». «Советская музыка», 1958, № 6, с. 33—41.

7. Летопись, с. 211, 212.

8. Письмо Н. А. Римского-Корсакова А. К. Глазунову от 25 июня 1888 года (Римский-Корсаков Н. А., т. 6. М., 1965, с. 79—80).

9. Летопись, с. 214.

10. Письмо А. К. Глазунова к С. Н. Кругликову от 2 ноября 1888 года. — «Советская музыка», 1946, № 2—3; стр. 119.

11—12. Летопись, с. 213.

13. Шауан А. Новые тенденции в музыке Египта. — «Советская музыка», 1956, № 12, с. 129.

14. Асафьев Б. В. Николай Андреевич Римский-Корсаков (1844—1944). — Асафьев Б. В. Избр. труды, т. 3, с. 177—178.

15. Летопись, с. 215.

16. Асафьев Б. В. Николай Андреевич Римский-Корсаков (1844—1944). — Асафьев Б. В. Избр. труды, т. 3, с. 200.

17. Письмо А. К. Глазунова к С. Н. Кругликову от 17 февраля 1888 года. «Советская музыка», 1946, № 2—3, с. 114—115.

18. Летопись, с. 218.

19. Стасов В. В. Письма к С. Н. Кругликову. — «Советская музыка», 1949, № 9, с. 49—50.

20. См.: Асафьев Б. В. Музыка Римского-Корсакова в аспекте народно-поэтической славянской культуры и мифологии. — «Советская музыка», 1946, № 7, с. 74. — Книга Касторского вышла в Петербурге в 1841 году под названием: «Начертание славянской мифологии, составленное для получения степени доктора философии Михаилом Касторским».

21—23. Ястребцев В. В. Н. А. Римский-Корсаков: Воспоминания, т. 1. Л., 1959: (21 — с. 59—60); (22—с. 58); (23 — с. 60).

*К главе восьмой*

1. Письмо от 9 мая 1890 года (Римский-Корсаков Н. А., т. 8-А, с. 183).

2—4. Летопись: (2 — с. 244—245); (3 — с. 228); (4 — с. 242—243).

5. Римский-Корсаков Н. А., т. 8-А, с. 219.

6. Римский-Корсаков Н. А., вып. 2, с. 60.

7.—9. Римский-Корсаков Н. А., т. 8-А: (7 и 8 — с. 182); (9 — с. 194).

10. Письмо Н. А. Римского-Корсакова Н. Н. Римской-Корсаковой от 21 августа 1891 года (Римский-Корсаков: Исследования. Материалы. Письма, т. 2, с. 60, 61).

11. Римский-Корсаков Н. А., т. 8-А, с. 231.

12. Римский-Корсаков. Исследования. Материалы. Письма, т. 2, с. 61.

13. Римский-Корсаков Н. А., т. 8-А, с. 184.

*К главе девятой*

1. Гоголь Н. В. Собр. соч. в 7-ми т., т. 1, с. 127.

2—3. Летопись: (2 — с. 248); (3 — с. 261).

4. Гоголь Н. В. Собр. соч. в 7-ми т., т. 1, с. 97.

5. Асафьев Б. В. Симфонические этюды, с. 100.

6—7. Ястребцев В. В. Н. А. Римский-Корсаков: Воспоминания, т. 1: (6 — с. 177); (7 — с. 341).

8. Летопись, с. 250.

9—11. Римский-Корсаков Н. А., т. 5: (9 — с. 417); (10 — с. 422 — 423); (11 — с. 423).

12—13. Летопись: (12 — с. 255); (13 — с. 261).

14. См.: Протопопов В. В. Некоторые особенности оперной формы Римского-Корсакова. — «Советская музыка». Третий сборник статей. М., 1945.

15—17. Летопись: (15 — с. 262); (16 — с. 261—262); (17 — с. 262).

*К главе десятой*

1—2. Летопись: (1 — с. 187); (2 — с. 236—237).

3. Шаляпин Ф. И. Маска и душа. — В кн.: Ф. И. Шаляпин, т. 1. Литературное наследство. Письма. М., 1976, с. 233—234.

4. Салина Н. В. Жизнь и сцена. Л., 1941, с. 112.

5—8. Летопись: (5 — с. 234); (6 — с. 254); (7 — с. 257); (8 — с. 257—258).

9. Римский-Корсаков А. Н., вып. 4, с. 53.

10. Летопись, с. 264.

11. Римский-Корсаков А. Н., вып. 4, с. 73.

12. См.: Ястребцев В. В. Н. А. Римский-Корсаков. Воспоминания, т. 1, с. 434.

13. Летопись, с. 264.

14. Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. М., 1954, с. 84, 85, 86.

15. Воспоминания С. В. Рахманинова. — См.: Bertensson S., Leyda J. With the assistance of Sofia Satina. Sergei Rachmaninoff. A lifetime in music. New York, 1956, p. 80—81.

16. Салина Н. В. Жизнь и сцена, с. 62.

17. Шаляпин Ф. И. Маска и душа. — В кн.: Ф. И. Шаляпин. Литературное наследство, т. 1, с. 248—249.

18. Мамонтов П. Н. Шаляпин и Мамонтов. — Там же, т. 2. М., 1977, с. 119.

19. См.: Гиляровская Н. В. Римский-Корсаков и художники. — В кн.: Римский-Корсаков: Исследования. Материалы. Письма, т. 2, с. 261.

20. Цит. по кн.: Василий Дмитриевич Полснов: Письма. Дневники. Воспоминания. М. — Л., 1950, с. 313.

21. Шкафер В. П. Сорок лет на сцене русской оперы. М., 1936, с. 134.

22. См.: Россихина В. П. Московская частная опера Мамонтова (рукопись).

23. См.: Bertensson S. and Leyda I. With the assistance of Sofia Satina. Sergei Rachmaninoff, с. 380.

24. Письмо С. В. Рахманинова к Л. Д. Скалон от 22 ноября 1897 года (Рахманинов С. В. Литературное наследие, т. 1. М., 1978, с. 272).

25—26. Летопись, с. 265.

27. Ипполитов-Иванов М. М. 50 лет русской музыки в моих воспоминаниях. М., 1934, с. 95.

28. Летопись, с. 265.

29. «Новости и Биржевая газета», 1898, 24 февраля, № 54.

30. Письмо от 14 апреля 1898 года (Римский-Корсаков Н. А., т. 8-Б, с. 59).

*К главе одиннадцатой*

1. Цит. по кн.: Римский-Корсаков А. Н., вып. 4, с. 110.
2. См.: там же, с. 111.
3. Летопись, с. 262, 263.
4. См., например, статью С. Д. Маггид «Стилистические особенности романсов Римского-Корсакова» в сборнике «Русский романс» (М. — Л., 1930, с. 150).
5. Васина-Гроссман В. А. Русский классический романс XIX века. М., 1956, с. 246.
6—8. Летопись: (6 — с. 262); (7 и 8 — с. 263).
9. Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 10-ти т., т. 7. М., 1949, с. 263.
10. См.: Бэлза И. Ф. «Моцарт и Сальери», трагедия Пушкина и драматические сцены Римского-Корсакова. М., 1953; Бэлза И. Ф. Паломничество к Моцарту. — «Советская культура», 1962, 26 мая; Kerner D. W. A. Mozarts Krankheiten und sein Tod. — «Neue Zeitschrift für Musik», 1956, H. 12; Kerner D. Starb W. A. Mozart eines natürlichen Todes? — «Wiener Medizinische Wochenschrift», 1956, 22 Dezember, № 51—52; Duda G. Gewiss — man hat mir Gift gegeben. — Pähe, 1958; Wallfart zu Mozart. Bonn, 1960.
11. Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 7. М., 1955, с. 560.
12. См.: Римский-Корсаков Н. А. «Моцарт и Сальери». Перелож. для пения с фортепиано. Ред. И. Ф. Бэлзы (Полн. собр. соч., т. 35. М. — Л., 1950, с. 73 — 74).
13. Цит. по кн.: Ф. И. Шаляпин. Литературное наследство, т. 2, с. 74.
14. Кандинский А. И. О музыкальных характеристиках в творчестве Римского-Корсакова 90-х годов. — В кн.: Римский-Корсаков: Исследования. Материалы. Письма, т. 1, с. 109.
15. Летопись, с. 266.
16. Дурылин С. Н. Из театральных воспоминаний. — В кн.: Римский-Корсаков: Исследования. Материалы. Письма, т. 2, с. 324.

*К главе двенадцатой*

1. Цит. по кн.: Римский-Корсаков А. Н., вып. 4, с. 161.
2. Летопись, с. 266.
3. Цит. по кн.: Римский-Корсаков А. Н., вып. 4, с. 159.
4. Римский-Корсаков Н. А., т. 8-Б. М., 1982, с. 54.
5. Летопись, с. 273.
6. Цит. по кн.: Яновский В. К. Воспоминания о Н. И. Забеле-Врубель. — В кн.: Римский-Корсаков: Исследования. Материалы. Письма, т. 2, с. 340.
7. Цит. по книге: Янковский М. О. Н. И. Забела-Врубель. М., 1953, с. 90.
8—9. Летопись, с. 271.
10. Асафьев Б. В. Симфонические этюды, с. 119.
11. Летопись, с. 270.
12. Асафьев Б. В. Симфонические этюды, с. 122—123.
13. Летопись, с. 280.

*К главе тринадцатой*

1—3. Летопись: (1 — с. 280 — 281); (2 — с. 269); (3 — с. 279).
4. Письмо от 5 февраля 1901 года. — Цит. по кн.: Римский-Корсаков А. Н., вып. 4, с. 163.

5—7. Летопись: (5 — с. 276); (6 — с. 280); (7 — с. 275).
8. Д у р ы л и н С. Н. Из театральных воспоминаний. — В кн.: Римский-Корсаков: Исследования. Материалы. Письма, т. 2, с. 328.
9—10. Летопись: (9 — с. 213); (10 — с. 281).
11. Римский-Корсаков: Исследования. Материалы. Письма, т. 2, с. 222.
12 — 13. Летопись: (12 — с. 281); (13 — с. 288).
14. Цит по кн.: Р и м с к и й - К о р с а к о в А. Н., вып. 5. М., 1946, с. 48.
15. Летопись, с. 283.
16. Цит. по кн.: Р и м с к и й - К о р с а к о в А. Н., вып. 5, с. 13.

### *К главе четырнадцатой*

1. Летопись, с. 282.
2. См.: Г о з е н п у д А. Н. Н. А. Римский-Корсаков: Темы и идеи его оперного творчества. М., 1957, с. 138.
3—4. См.: Р и м с к и й - К о р с а к о в А. Н., вып. 5 (3 — с. 54); (4 — с. 59).
5. Г н е с и н М. Ф. Мысли и воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове, с. 129—130.
6—7. Р и м с к и й - К о р с а к о в Н. А., т. 8-Б: (6 — с. 114); (7 — с. 117).
8. Р и м с к и й - К о р с а к о в Н. А. Письма к Е. М. Петровскому. — «Советская музыка», 1952, № 12, с. 69.
9. Д у р ы л и н С. Н. Из театральных воспоминаний. — В кн.: Римский-Корсаков: Исследования. Материалы. Письма, т. 2, с. 324.
10. Летопись, с. 286.

### *К главе пятнадцатой*

1—2. Цит. по кн.: Р и м с к и й - К о р с а к о в А. Н., вып. 5: (1 — с. 73); (2 — с. 74).
3. Р и м с к и й - К о р с а к о в Н. А., т. 1, М., 1955, с. 281 (Примечания.).
4. Я с т р е б ц е в В. В. Н. А. Римский-Корсаков: Воспоминания, т. 2, с. 281.
5. М е л ь н и к о в П. И. (Андрей Печерский). В лесах. М., 1955, кн. 1, с. 13—14.
6. Там же, кн. 2, с. 291.
7. Цит. по кн.: Римский-Корсаков: Исследования. Материалы. Письма, т. 1, с. 36.
8. М е л ь н и к о в П. И. (Андрей Печерский). В лесах, книга 2, с. 300.
9. Г н е с и н М. Ф. Мысли и воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове, с. 62.
10. Я с т р е б ц е в В. В. Н. А. Римский-Корсаков: Воспоминания, т. 2, с. 283—284.
11. Р и м с к и й - К о р с а к о в А. Н., вып. 5, с. 81.
12. Цит. по кн.: Р и м с к и й - К о р с а к о в А. Н., вып. 5, с. 88.
13. Я с т р е б ц е в В. В. Н. А. Римский-Корсаков: Воспоминания, т. 2, с. 283.
14—15. А с а ф ь е в Б. В. Н. А. Римский-Корсаков (1844—1944). — А с а ф ь е в Б. В. Избр. труды, т. 3: (14 и 15 — с. 218).

*К главе шестнадцатой*

1. Римский-Корсаков Н. А. Теория и практика [и] обязательная теория музыки в русской консерватории (Римский-Корсаков Н. А., т. 2, с. 206).

2—4. Там же (2 — с. 210); (3— с. 193); (4 — с. 202).

5—8. Гнесин М. Ф. Мысли и воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове: (5 — с. 198 — 199); (6 — с. 200); (7 — с. 205); (8 — с. 208).

9. Гнесин М. Ф. Римский-Корсаков в консерватории. — Газ. «Музыка», 1937, № 22.

10. Гнесин М. Ф. Мысли и воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове, с. 194 — 195.

11—13. Римский-Корсаков: Исследования. Материалы. Письма, т. 2: (11 — с. 152); (12 — с. 152, 155); (13 — с. 157 — 159).

14. Письмо Н. Ф. Финдейзену от 19 августа 1899 года (цит. по кн.: Янковский М. О. Римский-Корсаков и революция 1905 года. М., 1950, с. 12).

15. См.: Ястребцев В. В. Н. А. Римский-Корсаков: Воспоминания, т. 2, с. 324.

16. Н. А. Римский-Корсаков: Сборник документов под ред. В. А. Киселева. М., 1950, с. 225 — 226.

17. Летопись, с. 290 — 291.

18. Гнесин М. Ф. Мысли и воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове, с. 218.

19. Летопись, с. 291.

20. Гнесин М. Ф. Мысли и воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове, с. 222.

21. Летопись, с. 382 (приложения).

*К главе семнадцатой*

1. Ястребцев В. В. Н. А. Римский-Корсаков: Воспоминания, т. 2, с. 360.

2 — 7. Цит. по кн.: Римский-Корсаков А. Н., вып. 5: (2 — с. 114); (3 — с. 118); (4 — с. 119); (5 — с. 120); (6 — с. 116); (7 — с. 119).

8. См.: Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 10-ти т., т. 4, с. 543 (примеч).

9. См.: Летопись, с. 323 (Хронограф жизни Н. А. Римского-Корсакова).

10. Цит. по кн.: Римский-Корсаков А. Н., вып. 5, с. 142.

11. Ястребцев В. В. Н. А. Римский-Корсаков: Воспоминания, т. 2, с. 407.

12. Гнесин М. Ф. Мысли и воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове, с. 187.

13. См. Асафьев Б. В. Симфонические этюды, с. 81—82.

14. Гнесин М. Ф. Мысли и воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове, с. 178.

15—19. Цит. по кн.: Римский-Корсаков А. Н., вып. 5: (15 — с. 141); (16 — с. 143—144); (17 — с. 144); (18 — с. 152); (19 — с. 150, 158).

20. Летопись, с. 297.

21—22. См.: Гозенпуд А. А. Н. А. Римский-Корсаков: темы и идеи его оперного творчества, с. 157.

23—24. Цит. по кн.: Римский-Корсаков А. Н., вып. 5: (23 — с. 154); (24 — с. 148).

25—26. Римский-Корсаков: Материалы. Исследования. Письма, т. 2, с. 162.

27. Римский-Корсаков А. Н., вып. 5, с. 160—161.

*К заключению*

1. Асафьев Б. В. Николай Андреевич Римский-Корсаков (1844—1944). — Асафьев Б. В. Избр. труды, т. 3, с. 172.

2. Ястребцев В. В. Н. А. Римский-Корсаков: Воспоминания, т. 2, с. 429.

3. Летопись, с. 283.

4. Римский-Корсаков Н. А. Основы оркестровки (Римский-Корсаков Н. А., т 3 М., 1959, с. 5).

5—6. Летопись: (5 — с. 215); (6 — с. 216).

7. См.: Ястребцев В. В. Н. А. Римский-Корсаков: Воспоминания, т. 1, с. 80.

8. Веприк А. М. Трактовка инструментов оркестра. М., 1961, с. 192.

9. Римский-Корсаков Н. А. Вагнер: Совокупное произведение двух искусств или музыкальная драма (Римский-Корсаков Н. А., т. 2, с. 55).

10—12. Асафьев Б. В. Николай Андреевич Римский-Корсаков (1844—1944). — Асафьев Б. В. Избр. труды, т. 3: (10 — с. 212); (11 — с. 176); (12 — с. 175).

## ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

### 1844

6 марта в Тихвине родился Н. А. Римский-Корсаков.

### 1850

Начало регулярных занятий фортепианной игрой под руководством тихвинских учительниц музыки.

### 1855

Первые попытки сочинять музыку.

### 1856

Летом Римский-Корсаков поступил в Морской корпус в Петербурге.

### 1856

Римский-Корсаков начал брать уроки фортепианной игры у артиста оркестра Александринского театра Улиха.

### 1858

Апрель. Римский-Корсаков впервые услышал оперу Глинки «Иван Сусанин».

Лето Римский-Корсаков провел в учебном плавании на военном артиллерийском корабле «Прохор», которым командовал брат Н. А. Римского-Корсакова В. А. Римский-Корсаков.

### 1859

Лето Римский-Корсаков провел в учебном плавании на корабле «Прохор».

Осенью Римский-Корсаков начал посещать симфонические концерты.

Сентябрь. Римский-Корсаков начал брать уроки фортепианной игры у Ф. А. Канилле. Попытки сочинять музыку.

## 1860

Лето Римский-Корсаков провел в учебном плавании на корабле «Воля».

Осенью, по решению В. А. Римского-Корсакова, прекратились уроки фортепианной игры у Ф. А. Канилле.

## 1860/1861

Римский-Корсаков руководит любительским хором, состоявшим из его товарищей по Морскому корпусу.

## 1861

Ноябрь. Римский-Корсаков впервые посетил Балакирева. Встречи с Мусоргским, Кюи и Стасовым.

По совету Балакирева Римский-Корсаков начал сочинять первую часть своей первой симфонии на основе имевшихся уже набросков.

## 1862

В первые месяцы 1862 года Римский-Корсаков закончил первую часть, скерцо (без трио) и финал первой симфонии.

Апрель. Римский-Корсаков окончил Морской корпус со званием гардемарина и получил назначение в дальнее плавание на клипере «Алмаз».

Лето Римский-Корсаков провел в Кронштадте, принимая участие в подготовке к плаванию клипера «Алмаз».

Декабрь. Римский-Корсаков закончил и послал Балакиреву Andante первой симфонии.

## 1863

Сентябрь. Клипер «Алмаз» прибыл в Америку. У берегов США клипер пробыл до апреля 1864 года. За это время Римский-Корсаков неоднократно бывал в Нью-Йорке, а также в других городах и местностях США.

## 1864

Июнь. Клипер «Алмаз» прибыл в Рио-де-Жанейро, где провел около четырех месяцев.

## 1865

Клипер «Алмаз», останавливаясь на пути из Бразилии в портах Испании, Италии, Франции, Англии и Норвегии, в мае 1865 года прибыл в Кронштадт; на этом закончилось дальнее плавание Римского-Корсакова.

Сентябрь. Римский-Корсаков получил назначение на береговую службу в Петербурге.

Осень. Римский-Корсаков познакомился с А. П. Бородиным. Римский-Корсаков написал отсутствовавшую среднюю часть скерцо первой симфонии и всю симфонию заново оркестровал.

19 декабря состоялось, под управлением Балакирева, первое исполнение первой симфонии Римского-Корсакова.

Осенью написан первый романс Римского-Корсакова «Щекою к щеке ты моей приложись».

**1866**

Летом Римский-Корсаков написал Увертюру на три русские темы.

В течение года Римский-Корсаков написал романсы ор. 2, ор. 3 и ор. 4 (в ор. 2 вошел и романс «Щекою к щеке», написанный в 1865 году).

**1867**

В первые месяцы 1867 года сочинена Фантазия на сербские темы, исполненная в мае в славянском концерте под управлением Балакирева.

Июль — сентябрь. Написана музыкальная картина «Садко».

Написаны романсы ор. 7.

**1868**

Весной Римский-Корсаков вместе с другими участниками балакиревского кружка начинает посещать Даргомыжского. Тогда же Римский-Корсаков знакомится с семьей Пургольд, в том числе с Н. Н. Пургольд.

Римский-Корсаков знакомится с Чайковским.

Весна и лето. Сочинена вторая симфония (симфоническая сюита) — «Антар».

В начале года Римский-Корсаков начал работу над оперой «Псковитянка».

Написаны три романса, вошедшие в ор. 8.

**1869**

После смерти Даргомыжского Римский-Корсаков, в соответствии с высказанным за несколько времени до смерти желанием Даргомыжского, берет на себя инструментовку его оперы «Каменный гость».

**1870**

Написаны четыре романса, вошедшие в ор. 8 и в ор. 25.

**1871**

Осень. По предложению директора Петербургской консерватории Азанчевского Римский-Корсаков входит в число ее педагогов.

После отъезда брата из Петербурга Римский-Корсаков поселился вместе с Мусоргским в меблированной комнате. Совместная жизнь Римского-Корсакова и Мусоргского продолжалась около года.

**1872**

Римский-Корсаков закончил оперу «Псковитянка».

Июнь. Римский-Корсаков женился на Н. Н. Пургольд.

**1873**

Римский-Корсаков принимается за изучение гармонии и контрапункта, руководствуясь программой, составленной для него П. И. Чайковским. Эти занятия завершились в 1875 году.

Римский-Корсаков покинул военно-морскую службу и перешел на музыкальную работу в морском ведомстве, где занял должность инспектора музыкальных хоров (духовых оркестров).

Римский-Корсаков изучает духовые инструменты, задумывает руководство по оркестровке.

Написана третья симфония.

Первая постановка «Псковитянки» (в Мариинском театре).

**1874**

Римский-Корсаков берет на себя руководство Бесплатной музыкальной школой.

Написан квартет для струнных инструментов — F-dur.

Первое выступление Римского-Корсакова в качестве дирижера. Исполнялись: третья симфония Римского-Корсакова, «Арагонская хота» Глинки, «Поражение Сеннахериба» Мусоргского и другие произведения.

**1875**

Римский-Корсаков начинает работу над сборником «40 русских народных песен, собранных Т. И. Филипповым» (закончен и издан в 1882 году) и над собственным сборником «100 русских народных песен» (закончен и издан в 1877 году).

Написано несколько хоров и фортепианных пьес.

**1876**

Начало работы над подготовкой к изданию партитур опер Глинки (вместе с Балакиревым, а также Лядовым); работа эта длилась около четырех лет.

Написаны квинтет B-dur для духовых инструментов и струнный секстет A-dur.

**1877**

Закончена вторая редакция «Псковитянки», не поставленная на сцене и не опубликованная автором. Из нескольких фрагментов второй редакции составлена симфоническая сюита под названием «Музыка к драме Мея „Псковитянка"».

**1878**

Написана опера «Майская ночь» (увертюра закончена в 1879 году).

**1879**

Начата «Сказка» для симфонического оркестра, законченная в 1880 году.

**1880**

Первая постановка оперы «Майская ночь» (в Мариинском театре).

Написана (в эскизах) опера «Снегурочка». Партитура закончена в 1881 году.

**1881**

После смерти М. П. Мусоргского Римский-Корсаков начал редактирование и подготовку к печати ряда его сочинений.

Римский-Корсаков отказался от руководства Бесплатной музыкальной школой и управления ее концертами.

### 1882

Первая постановка «Снегурочки» (в Мариинском театре).
Римский-Корсаков знакомится с М. П. Беляевым.
Написаны романсы ор. 26.
Написан концерт для фортепиано с оркестром.

### 1883

Римский-Корсаков начал работу в Придворной певческой капелле в качестве помощника М. А. Балакирева.
Написаны романсы ор. 27.

### 1884

Римский-Корсаков прекратил свою работу в военно-морском ведомстве.
Зарождение беляевского кружка петербургских композиторов, фактическим главой которого был Римский-Корсаков.

### 1885

Написана симфониетта на русские темы.

### 1886

Начались, под управлением Н. А. Римского-Корсакова и Г. О. Дютша, «Русские симфонические концерты», организованные М. П. Беляевым по инициативе Римского-Корсакова.
Написана Фантазия на русские темы для скрипки с оркестром.

### 1887

После смерти Бородина Римский-Корсаков берет на себя (вместе с Глазуновым) подготовку к печати его сочинений.
Написано «Каприччио на испанские темы» для симфонического оркестра.

### 1888

Написаны симфоническая сюита «Шехеразада» и увертюра «Светлый праздник».

### 1889

Написана, в эскизах, опера-балет «Млада» (оркестровка закончена в 1890 году).
Летом состоялись в Париже два симфонических концерта из произведений русских композиторов под управлением Римского-Корсакова.

### 1890—1893

Годы творческого кризиса в связи с семейными несчастьями (смерть двух детей, болезнь жены и сына) и тяжелым нервным заболева-

нисм. Написаны статьи о музыке, опубликованные после смерти композитора. Начат и уничтожен труд о музыке.

**1892**

Первая постановка «Млады» (в Мариинском театре).

**1894**

Римский-Корсаков прекращает работу в Придворной певческой капелле — в значительной степени из-за обострившихся отношений с Балакиревым.

Римский-Корсаков возобновляет творческую работу — начинает писать оперу «Ночь перед рождеством».

Римский-Корсаков начинает оперу «Садко».

**1895**

Римский-Корсаков заканчивает оперу «Ночь перед рождеством».

Первая постановка оперы «Ночь перед рождеством» (в Мариинском театре). Скандал на генеральной репетиции оперы, устроенный великими князьями, которые сочли недопустимым появление на сцене Екатерины II.

**1896**

Римский-Корсаков заканчивает оперу «Садко».

**1897**

Николай II вычеркнул оперу «Садко» из списка опер, намеченных к постановке в Мариинском театре. С этого времени Римский-Корсаков не предлагал своих опер дирекции императорских театров.

Первая постановка «Садко» (в Русской частной опере — Мамонтовском театре).

Написана опера «Моцарт и Сальери».

Написана кантата «Свитезянка».

Написаны романсы ор. 39, 40, 41, 42, 43, 46, 49, 50 (частично), 51, 55 (частично); вокальные ансамбли ор. 47, 52, 53.

Написаны струнный квартет G-dur, трио для фортепиано, скрипки и виолончели.

**1898**

Написана опера «Боярыня Вера Шелога».

Написана опера «Царская невеста».

Написаны романсы ор. 45, 50 (частично), 55 (частично), 56.

Первая постановка оперы «Моцарт и Сальери» (в Русской частной опере).

Первое исполнение «Боярыни Веры Шелоги» (в Русской частной опере, в качестве пролога к «Псковитянке»).

**1899**

Написана опера «Сказка о царе Салтане» (оркестровка закончена в 1900 году).

Первая постановка оперы «Царская невеста» (в Русской частной опере).
Написана кантата «Песнь о вещем Олеге».

**1900**

Римский-Корсаков дирижирует концертом из произведений русских композиторов в Брюсселе.
Первая постановка оперы «Сказка о царе Салтане» (в Русской частной опере).

**1900—1901**

Написана опера «Сервилия».
Декабрь 1900 — январь 1901. Юбилейные чествования Римского-Корсакова в связи с тридцатипятилетием творческой деятельности.

**1901**

Написана опера «Кащей бессмертный».
Написана прелюдия-кантата «Из Гомера».

**1902**

Первая постановка «Сервилии» (в Мариинском театре).
Первая постановка «Кащея бессмертного» (в Мамонтовском театре).

**1902—1903**

Написана опера «Пан воевода».

**1903—1904**

Написана опера «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии».

**1904**

Первая постановка оперы «Пан воевода» в Петербурге (в Частной опере Церстели).

**1905**

Март. Дирекция консерватории и дирекция РМО уволили из консерватории группу студентов после столкновения их с полицией. Римский-Корсаков направил открытое письмо директору консерватории Бернгарду с резким протестом против действий руководства консерватории и дирекции РМО.
Художественный совет, по инициативе Римского-Корсакова, предложил Бернгарду уйти с поста директора.
Дирекция Петербургского отделения РМО, приняв отставку Бернгарда, вместе с тем вынесла решение об увольнении Римского-Корсакова из числа профессоров консерватории.
Римский-Корсаков опубликовал письмо с протестом против решения дирекции и с отказом от звания почетного члена РМО.
В знак протеста против увольнения Римского-Корсакова из консер-

ватории вышли профессора Глазунов, Лядов, Есипова, Вержбилович и Блуменфельд.

Спектакль «Кащея бессмертного» силами учащихся консерватории. Общественная демонстрация на спектакле с выражением сочувствия Римскому-Корсакову.

Весна. Запрещение исполнять произведения Римского-Корсакова, через несколько времени фактически потерявшие силу в связи с развитием революционных событий.

Конец года. Художественный совет постановил вернуть Римского-Корсакова и вышедших вместе с ним профессоров.

Написана «Дубинушка» для оркестра и хора ad libitum (вторая редакция — 1906).

**1906**

Начата опера «Золотой петушок».

**1907**

Закончена опера «Золотой петушок».

Первая постановка «Сказания о граде Китеже» (в Мариинском театре).

Выступление Римского-Корсакова в «Русских исторических концертах» в Париже.

**1908**

Начало года. Резкое ухудшение здоровья Римского-Корсакова. Приступы стенокардии, приведшие Римского-Корсакова к тяжелому состоянию. Цензурные затруднения с «Золотым петушком» и отсрочка постановки оперы, волновавшие Римского-Корсакова и ухудшавшие состояние его здоровья.

21 мая Римский-Корсаков переехал с семьей в усадьбу Любенск.

8 июня Н. А. Римский-Корсаков скончался от приступа стенокардии.

11 июня. Погребение Н. А. Римского-Корсакова на кладбище Новодевичьего монастыря в Петербурге.

## СПИСОК СОЧИНЕНИЙ Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

### Музыкальные произведения

ПРОИЗВЕДЕНИЯ, ОБОЗНАЧЕННЫЕ OPUS'OM

Ор. 1. Первая симфония. В первой редакции (1862—1865) — es-moll, в окончательной (1884) — e-moll.

Ор. 2. 4 романса для голоса с фортепиано: 1. Щекою к щеке (1865).
2. Пленившись розой, соловей. 3. Колыбельная песня из драмы Мея «Псковитянка». 4. Из слез моих... (1866).

Ор. 3. 4 романса для голоса с фортепиано: 1. Ель и пальма. 2. Южная ночь. 3. Ночевала тучка золотая. 4. На холмах Грузии (1866).

Ор. 4. 4 романса для голоса с фортепиано: 1. Что в имени тебе моем. 2. Гонец. 3. В темной роще. 4. Тихо вечер догорает (1866).

Ор. 5. «Садко». Музыкальная картина для симфонического оркестра (первая редакция — 1867, окончательная — 1891 — 1892).

Ор. 6. Фантазия на сербские темы для симфонического оркестра (первая редакция — 1867, окончательная — 1889).

Ор. 7. 4 романса: 1. Мой голос для тебя и ласковый и томный. 2. Еврейская песня «Сплю, но сердце мое чуткое не спит». 3. Свитезянка. 4. Как небеса, твой взор блистает (1867).

Ор. 8. 6 романсов: 1. Где ты, там мысль моя летает. 2. Ночь пролетала над миром. 3. Тайна (1868). 4. Еврейская песня «Встань, сойди». 5. В царство розы и вина приди! 6. Я верю, я любим (1870).

Ор. 9. Симфоническая сюита (вторая симфония) «Антар» (первая редакция — 1868, окончательная — 1897).

Ор. 10. 6 вариаций на тему B — A — C — H: Вальс, Интермеццо, Скерцо, Ноктюрн, Прелюдия и Фуга для фортепиано (1878).

Ор. 11. 4 пьесы для фортепиано: Экспромт, Новеллетта, Скерцо и Этюд (1878).

Ор. 12. Квартет для струнных инструментов F-dur (1874).

Ор. 13. 2 трехголосных женских хора: 1. Тучки небесные. 2. Ночевала тучка золотая (1875).

Ор. 14. 4 вариации и фугетта на тему русской песни «Надоели ночи» — для четырехголосного женского хора (1875).

Ор. 15. 3 пьесы для фортепиано: Вальс, Романс и Фуга (1875).

Ор. 16. 6 хоров a cappella с аккомпанементом фортепиано ad libitum (1875—1876).

Ор. 17. 6 фуг для фортепиано (1875).

Op. 18. 2 смешанных хора: 1. Перед распятием. 2. Татарский полон (1876).
Op. 19. 15 русских народных песен для хора (1879).
Op. 20. «Стих об Алексее божием человеке» для хора и симфонического оркестра (1877—1878).
Op. 21. Подблюдная песня «Слава» для хора и оркестра (1879—1880).
Op. 22. Собрание духовно-музыкальных сочинений (1884).
Op. 22-bis. Собрание духовно-музыкальных переложений (1884).
Op. 23. 4 трехголосных хора для мужских голосов a cappella (1875 — 1876).
Op. 24. Сборник «100 русских народных песен» (1875—1877).
Op. 25. 2 романса: 1. К моей песне (1870). 2. Когда гляжу тебе в глаза (1876).
Op. 26. 4 романса: 1. В порыве нежности. 2. Заклинание. 3. Для берегов отчизны дальной. 4. Песня Зулейки (1882).
Op. 27. 4 романса: 1. Горними тихо летела душа. 2. Эхо. «Я горько сетовал в пустыне». 3. Ты и вы. 4. Прости, не помни дней паденья (1883).
Op. 28. Увертюра на русские темы D-dur для симфонического оркестра (первая редакция — 1866, окончательная — 1880).
Op. 29. «Сказка» для симфонического оркестра (1879—1880).
Op. 30. Концерт для фортепиано с оркестром cis-moll (1882).
Op. 31. Симфониетта на русские темы a-moll (1885). Переработка трех частей квартета, соч. 70-х гг.
Op. 32. Третья симфония C-dur (первая редакция — 1873, окончательная — 1884).
Op. 33. Фантазия для скрипки с оркестром на русские темы (1885).
Op. 34. Каприччио на испанские темы для симфонического оркестра (1887).
Op. 35. «Шехеразада», сюита для симфонического оркестра (1888).
Op. 36. «Светлый праздник», увертюра для симфонического оркестра (1888).
Op. 37. Серенада для виолончели с оркестром (1893).
Op. 38. 2 пьесы для фортепиано: Прелюдия-экспромт и Мазурка (первая редакция — 1869, окончательная — 1894).
Op. 39. 4 романса: 1. О, если б ты могла. 2. Запад гаснет. 3. На нивы желтые. 4. Усни, печальный друг (1897).
Op. 40. 4 романса: 1. Когда волнуется желтеющая нива. 2. Ангел. 3. О чем в тиши ночей. 4. Я в гроте ждал (1897).
Op. 41. 4 романса: 1. Не спящих солнце. 2. Мне грустно. 3. Люблю тебя, месяц. 4. Посмотри в свой вертоград (1897).
Op. 42. 4 романса: 1. Шепот, робкое дыханье. 2. Я пришел к тебе с приветом. 3. Редеет облаков. 4. Моя баловница (1897).
Op. 43. «Весной» — 4 романса: 1. Звонче жаворонка пенье. 2. Не ветер, вея с высоты. 3. Свеж и душист. 4. То было раннею весной (1897).
Op. 44. «Свитезянка» — кантата для сопрано и тенора соло, смешанного хора и оркестра (1897).
Op. 45. «Поэту» — 5 романсов: 1. Эхо. 2. Искусство. 3. Октава. 4. Сомнение. 5. Поэт (1898).
Op. 46. «У моря» — 5 романсов: 1. Дробится и плещет. 2. Не пенится море. 3. Колышется море. 4. Не верь мне, друг. 4. Вздымаются волны (1897).
Op. 47. 2 вокальных дуэта: 1. Пан. 2. Песня песен (1897).

Op. 48. «Моцарт и Сальери». Опера (1897).
Op. 49. 2 ариозо для баса: 1. Анчар — древо смерти (1882—1897). 2. Пророк (1897).
Op. 50. 4 романса: 1. Дева и солнце. 2. Певец. 3. Тихо море голубое. 4. Еще я полон (1897—1898).
Op. 51. 5 романсов: 1. Медлительно влекутся. 2. Не пой, красавица 3. Цветок засохший. 4. Красавица. 5. Ненастный день потух (1897).
Op. 52. 2 вокальных дуэта: 1. Горный ключ. 2. Ангел и демон (1897).
Op. 52-bis. Вокальное трио с сопровождением оркестра — Горный ключ (1897).
Op. 53. Трио для женских голосов с хором ad libitum — Стрекозы (1897).
Op. 54. «Боярыня Вера Шелога». Опера (1898).
Op. 55. 4 романса: 1. Пробуждение. 2. Гречанка. 3. Сновидение. 4. Я умер от счастья (1897 — 1898).
Op. 56. 2 романса: 1. Нимфа. 2. Сон в летнюю ночь (1898).
Op. 57. Музыкальные картинки к «Сказке о царе Салтане» для симфонического оркестра (1899—1900).
Op. 58. «Песня о вещем Олеге». Кантата для тенора и баритона соло, мужского хора и оркестра.
Op. 59. Сюита из оперы «Пан воевода» для симфонического оркестра (1902—1903).
Op. 60. «Из Гомера». Прелюдия-кантата для оркестра, трех женских голосов соло и женского хора (1901).
Op. 61. «Над могилой». Прелюдия для симфонического оркестра памяти М. П. Беляева (1904).
Op. 62. «Дубинушка», для симфонического оркестра со смешанным хором ab libitum (1905 — 1906).

### ПРОИЗВЕДЕНИЯ БЕЗ ОБОЗНАЧЕНИЯ OPUS'A

#### *Оперы*[1]

«Псковитянка» (первая редакция — 1868—1872, окончательная — 1891—1892).
«Майская ночь» (1878).
«Снегурочка» (1880—1881).
«Млада». Опера-балет (1889—1890).
«Ночь перед рождеством» (1894—1895).
«Садко» (1894—1896).
«Царская невеста» (1898).
«Сказка о царе Салтане» (1899—1900).
«Сервилия» (1900—1901).
«Кащей бессмертный» (1901).
«Пан воевода» (1902—1903).
«Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» (1903—1904).
«Золотой петушок» (1906—1907).

[1] Почти все оперы Римского-Корсакова не имеют обозначения opus'a. Исключение представляют лишь оперы «Моцарт и Сальери» (1897) и «Боярыня Вера Шелога» (1898), помеченные opus'ами (48 и 54) и потому вошедшие в opus'ный список произведений Римского-Корсакова.

1. Квинтет B-dur для фортепиано, флейты, кларнета, валторны и фагота (1876).
2. Струнный секстет A-dur для двух скрипок, двух альтов и двух виолончелей (1876).
3. Концерт для тромбона с оркестром (1877).
4. Музыка к драме Мея «Псковитянка» (на основе второй, неопубликованной редакции оперы «Псковитянка») (1877).
5. Концертная пьеса (концертштюк) для кларнета с духовым оркестром (1877).
6. Фуги для фортепиано.
7. Вариации на тему Глинки для гобоя с оркестром (1878).
8. Четвертая часть струнного квартета[2] (1879).
9. 1, 2, 6, 11, 12, 13, 16 и 19-я вариации, «Колыбельная» на тему детской песенки «Идет коза рогатая», «Маленькая фугетта на тему B — A — C — H, «Тарантелла», «Менуэт», «Трезвон» и «Комическая фуга» из коллективных «Парафраз» для фортепиано на неизменную тему (1879).
10. «40 народных песен, собранных Т. И. Филипповым» (1875—1882).
11. Двойной хор «Тебе бога хвалим» (1883).
12. Шестая фигура из коллективной Шутки-кадрили для фортепиано в 4 руки (1885).
13. Первая часть из коллективного струнного квартета на тему B — la — f (1886).
14. Третья часть — «Хоровод» из коллективного квартета «Именины» (1887).
15. Симфоническая сюита из оперы-балета «Млада» (1889—1890).
16. «Ночь на горе Триглаве» (третье действие «Млады»). Концертное переложение для симфонического оркестра (1889—1890).
17. Симфоническая картина «Лес, царская охота, гроза и хор девушек» из «Псковитянки» — для концертного исполнения (1892).
18. Мазурка на три польские темы для скрипки с оркестром (1888—1893).
19. Симфоническая сюита из оперы «Ночь перед рождеством» (1894—1895).
20. Струнный квартет G-dur (1897).
21. Трио для фортепиано, скрипки и виолончели (1897).
22. Allegro B-dur из коллективного струнного квартета «Пятницы» (1899).
23. Четвертая вариация (A-dur) из коллективных Вариаций на русскую тему для струнного квартета (1899).
24. Песенка (Andantino) для фортепиано из армянского сборника «Слезы» (1901).
25. «В монастыре». Фуга для струнного квартета (1902).
26. Четвертая вариация (A-dur) из коллективных Вариаций на русскую тему для оркестра (1903).
27. Введение и Свадебное шествие из оперы «Золотой петушок». Концертное переложение для симфонического оркестра (1907).
28. Здравица А. Глазунову для симфонического оркестра (1907).
29. «Неаполитанская песенка» для симфонического оркестра (1907).

---

[2] Первые три части этого квартета переработаны в симфониетту ор. 31.

**Литературные работы и переписка**

Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни, изд. 9-е. М., 1982.

Римский-Корсаков Н. А. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка, т. 2. — М., 1963:

Музыкально-критические статьи; статьи и материалы по вопросам музыки и эстетики;

Документы и материалы, связанные с деятельностью в оркестрах военно-морского флота;

Материалы, связанные с деятельностью в Придворной певческой капелле;

Документы, связанные с деятельностью в Петербургской консерватории;

Материалы, связанные с деятельностью в Русском музыкальном обществе и в качестве учредителя Высших музыкальных курсов;

Выступления в печати.

Т. 3 — М., 1959:

Основы оркестровки (1878—1908).

Т. 4. — М., 1960:

Учебник гармонии (1884—1895)

Практический учебник гармонии (1886—1893)

«Снегурочка — весенняя сказка». Разбор (1905).

Т. 5. — М., 1963:

Переписка с М. А. Балакиревым, А. П. Бородиным, Ц. А. Кюи, М. П. Мусоргским, В. В. и Д. В. Стасовыми, письма к Л. И. Шестаковой и В. В. Васильеву.

Т. 6. М., 1965:

Переписка с А. К. Лядовым и А. К. Глазуновым.

Т. 7. — М., 1970:

Переписка с П. И. Чайковским и С. И. Танеевым. Переписка с учениками: М. Ф. Гнесиным, М. М. Ипполитовым-Ивановым, А. С. Аренским, А. В. Оссовским, А. А. Спендиаровым, А. Г. Гречаниновым, Ф. С. Акименко, П. И. Молчановым, письма И. И. Чернову, переписка с А. Р. Бернгардом, В. П. Калафати, И. В. Арцыбушевым, И. Н. Черепниным, Б. Л. Левензоном, письмо к Я. В. Прохорову, переписка с М. О. Штейнбергом.

Т. 8-А. — М, 1981; Т. 8-Б. — М., 1982:

Переписка с С. Н. Кругликовым.

Переписка с М. П. Беляевым. «Советская музыка», 1933, № 5.

Переписка с Б. Каленским. «Из истории русско-чешских связей». Под ред. и со вступ. ст. И. Ф. Бэлзы. М., 1955.

Письма к сыну Андрею. «Советская музыка», 1958, № 6.

Письма к А. П. Бородину и В. В. Ястребцеву. «Русская музыкальная газета», 1919, № 22 и 23.

Два письма к Г. фон Бюлову. «Советская музыка», 1958, № 6

Письма к С. Н. Кругликову и С. П. Белановскому. «Советская музыка», 1948, № 4.

Письма к С. И. Мамонтову и другим лицам. «Н. А. Римский-Корсаков. Сборник документов». Под ред. В. А. Киселева. М., 1951.

А. Н. Островский и Н. А. Римский-Корсаков. Письма. — В кн.: «А. Н. Островский и русские композиторы». М.—Л., 1937.

Письма к Е. Петровскому. «Советская музыка», 1952, № 12.

Избранные письма к Н. Н. Римской-Корсаковой. — В кн.: Римский-Корсаков: Исследования. Материалы. Письма, т. 2. — М., 1954.
Письма к В. И. Суку. Журнал «Театр», 1922, № 5.
Письма к В. И. Суку. Программы государственных академических театров. М., 1926, № 37.
Письмо к В. А. Теляковскому. «Советская музыка», 1953, № 10.
Письма к Н. Ф. Финдейзену. «Музыкальная новь», 1924, № 4.
Письма к П. Шейну. «Советская музыка», 1958, № 6.
Из писем к В. В. Ястребцеву. — «Музыка», 1914, № 185, 187.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ


Асафьев Б. Русская музыка: XIX начало XX века. — Л., 1979.

Асафьев Б. Н. А. Римский-Корсаков. — «Светозар». Пг., 1922.

Асафьев Б. Симфонические этюды. Пг., 1922.

Асафьев Б. Н. А. Римский-Корсаков (к 20-летию со дня кончины). «Музыка и революция», 1928, № 5—6.

Асафьев Б. Николаи Андреевич Римский Корсаков (1844 — 1944).

Асафьев Б. В. Избр. труды, т. 3. — М., 1954.

Асафьев Б. Музыка Римского-Корсакова в аспекте народно-поэтической славянской культуры и мифологии. — «Советская музыка», 1946, № 7.

Асафьев Б. Встречи и раздумья. — «Советская музыка», 1954, № 8, № 11, 1955, № 1.

Бородин А. Письма, вып. 1—4. — М., 1927/28 — 1950.

Бэлза И. «Моцарт и Сальери». Трагедия Пушкина. Драматические сцены Римского-Корсакова. — М., 1953.

Бэлза И. «Шехеразада». Симфоническая сюита Римского-Корсакова. — М., 1951.

Васина-Гроссман В. Русский классический романс XIX века. — М., 1956.

Глазунов А. Воспоминания о Римском-Корсакове. — «Советская музыка», 1954. № 9.

«А. Глазунов в дни революции 1905—1907 гг. (Из неопубликованных писем композитора)». — «Советская музыка», 1955, № 4.

Гнесин М. Мысли и воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове. — М., 1956.

Гозенпуд А. Н. А. Римский-Корсаков. Темы и идеи его оперного творчества. — М., 1957.

Гофман Р. Римский-Корсаков в Париже. — «Советская музыка», 1958, № 6.

Грачев П. Лейтмотивы в операх Римского-Корсакова. — «De Musica», вып. 3, 1927.

Григорьев С. О мелодике Римского-Корсакова. — М., 1961.

Данилевич Л. В Последние оперы Римского-Корсакова. — М., 1961.

Дроздов А. 1905 год в Петербургской консерватории. Спектакль-

манифестация «Кащей бессмертный» и увольнение Н. А. Римского-Корсакова. — «Музыка и революция», 1926, № 2.
Золотарев В. Воспоминания о моих великих учителях, друзьях и товарищах. — М., 1957.
Ипполитов-Иванов М. 50 лет русской музыки в моих воспоминаниях. М., 1934.
Кандинский А. Симфонические сказки Римского-Корсакова 60-х годов. — В кн.: «От Люлли до наших дней» (Сост. В. Конен). — М., 1967.
Кандинский А. Римский-Корсаков (1890—1900-е годы). — В кн.: Музыка XX века, ч. 1, кн. 2. — М., 1977.
Кунин И. Н. А. Римский-Корсаков. — М., 1983.
Кремлев Ю. Эстетика природы в творчестве Н. А. Римского-Корсакова. — М., 1962.
Кюи Ц. Избранные статьи. — Л., 1952.
Кюи Ц. Избранные письма. — Л., 1955.
Луначарский А. Н. А. Римский-Корсаков. (К 25-летию со дня смерти). — «Советская музыка», 1933, № 4.
Малько Н. Воспоминания о Римском-Корсакове. — «Советская музыка», 1958, № 8.
Мусоргский М. Письма. М., 1981.
Ноздрунов Б. Римский-Корсаков — инспектор военных оркестров. — «Советская музыка», 1958, № 6.
Оперы Н. А. Римского-Корсакова. Путеводитель. — М., 1976.
Оссовский А. Избранные статьи, воспоминания. — М., 1961.
Переписка Римского-Корсакова, см. с. 390—391 настоящей книги.
Протопопов В. Вариации в русской опере. — М., 1957.
Протопопов В. Музыкальный язык «Золотого петушка». — «Советская музыка», 1938, № 6.
Протопопов В. Некоторые особенности оперной формы Римского-Корсакова. — «Советская музыка», третий сборник статей, 1945.
Римская-Корсакова Н. Н. А. Римский-Корсаков и А. Н. Скрябин. — «Советская музыка», 1950, № 5.
Римский-Корсаков А. Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество, вып. 1—5. М., 1933—1946.
Римский-Корсаков В. Школа жизни. — «Советская музыка», 1954, № 6.
Римский-Корсаков М. Из воспоминаний об отце. — «Огонек», 1944, № 14—15.
Римский-Корсаков и музыкальное образование: Статьи и материалы. Под ред. С. Л. Гинзбурга. — Л., 1959.
Римский-Корсаков: Исследования. Материалы. Письма, т. 1. — М., 1953; т. 2. — М., 1954.
Н. А. Римский-Корсаков. Сборник документов. Под ред. В. А. Киселева. — М., 1951.
Серов А. «Сербская фантазия» Н. Римского-Корсакова. «Садко» — былина Н. Римского-Корсакова. — В кн.: А. Н. Серов. Избр. статьи. — М., 1957.
Соколов Н. Воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове. — «Русская музыкальная газета», 1908, № 39—43.
Соловцов А. Симфонические произведения Римского-Корсакова. — М., 1960.
Стасов В. Двадцать пять лет русского искусства. — Избр. соч., т. 2. — М., 1952.

С т е п а н ц е в и ч К. О некоторых жанрах русской народной песни в операх Римского-Корсакова и их роль в музыкальной драматургии. Научно-методические записки Белорусской консерватории, вып. 1. Минск, 1958.
Ф е р м а н В. «Черевички» («Кузнец Вакула») Чайковского и «Ночь перед рождеством» Римского-Корсакова (опыт сравнения оперной драматургии и музыкального стиля). — «Вопросы музыкознания», вып. 1. — М., 1954.
Ф о р т у н а т о С. Воспоминания о встречах с Римским-Корсаковым. — «Русская музыкальная газета», 1909, № 22—23.
Ц у к к е р м а н В. О сюжете и музыкальном языке оперы-былины Римского-Корсакова «Садко». — «Советская музыка», 1933, № 3.
Ц у к к е р м а н В. Римский-Корсаков и народная песня. — «Советская музыка», 1938, № 10—11.
Ц у к к е р м а н В. «Камаринская» Глинки и ее традиции в русской музыке. — М., 1957.
Ц у к к е р м а н В. Музыкально-теоретические очерки и этюды. Вып. 2 — О музыкальной речи Н. А. Римского-Корсакова. М., 1975.
Ч а й к о в с к и й П. Музыкально-критические статьи. — М., 1953.
Ч е р н о в К. Программные симфонические произведения Римского-Корсакова. — «Русская музыкальная газета», 1905, № 43—46.
Ч е р н ы й О. Римский-Корсаков. Повесть для детей старшего возраста. — М., 1959.
Ш е с т а к о в а Л. Воспоминания о М. А. Балакиреве и Н. А. Римском-Корсакове. «Русская музыкальная газета». — 1913, № 51—52.
Ш к а ф е р В. Сорок лет на сцене русской оперы. — Л., 1936.
Ш у м с к а я Н. «Садко» Римского-Корсакова. — М., 1956.
Я к о в л е в В. «Пушкин и музыка», изд. 2-е. — М., 1957.
Я к о в л е в В. Пушкин и русский оперный театр. — «Советская музыка», 1937, № 6.
Я к о в л е в В. Римский-Корсаков и Мамонтовский театр. — «Театральный альманах ВТО», 1946, кн. 2—4.
Я н к о в с к и й М. Римский-Корсаков и революция 1905 года. — М., 1950.
Я р у с т о в с к и й Б. Драматургия русской оперы. — М., 1953.
Я с т р е б ц е в В. Н. А. Римский-Корсаков. Воспоминания, т. 1 и 2. — Л., 1959 и 1960.
Я с т р е б ц е в В. Несколько слов о 2-й и 3-й редакциях «Псковитянки» и о народных темах, взятых Римским-Корсаковым в эту оперу. — «Русская музыкальная газета», 1895, № 5—6.
Я с т р е б ц е в В. О времени инструментовки «Сказки о царе Салтане» и о народных темах, взятых в эту оперу. — «Музыка», 1913, с. 623—627.
Я с т р е б ц е в В. Римский-Корсаков о Вагнере (по личным воспоминаниям). — «Советская музыка», 1933, № 5.

## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН*



* Составил А. К. Модин. Цифрами, заключенными в скобки, помечены страницы, на которых имя встречается в подписях к иллюстрациям.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

**АНАТОЛИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ СОЛОВЦОВ**

**Николай Андреевич**
**Римский-Корсаков**

Очерк жизни и творчества

Редактор М. Волкова. Художник Ю. Зеленков
Худож. редактор А. Зазыкин. Техн. редактор С. Буданова
Корректор Г. Федяева

ИБ № 3288

Подписано в набор 05.11.83. Подписано в печать 25.06.84. Формат бумаги 84×108$^{1}/_{32}$. Бумага офсетная № 1. Гарнитура таймс. Печать офсет. Объем печ. л. 12,5625. Усл. п. л. 21,105. Усл. кр.-отт. 21,73. Уч.-изд. л. 23,31. Тираж 30 000 экз. Изд. № 12705. Зак. № 2950.
Цена 2 р. 10 к.

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14

Ордена Трудового Красного Знамени Калининский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
г. Калинин, пр. Ленина, 5.

2 р. 10 к.